Von Richard und Kurt Schroeder zu Weihnachten 1904
als eine kleine Gegenleistung für die liebens-
würdige Gastfreundschaft und in dankbarer
Erinnerung.

F. D. Shelton.
The Grange
Lower Tottenham
Nov. ~~Oct~~. 190

Das

Neunzehnte Jahrhundert

in

Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt, Fritz Hoenig, Georg Kaufmann,
Richard M. Meyer, Franz Carl Müller, Franz Reuleaux,
Werner Sombart, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

Band III

Richard M. Meyer

Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts

Berlin
Georg Bondi
1900

LG.H
M6134de

Die deutsche Litteratur

des

Neunzehnten Jahrhunderts

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

von

Richard M. Meyer

378525
10. 4. 40

Zweite Auflage
Fünftes bis neuntes Tausend

Berlin
Georg Bondi
1900

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Otto Pniower

Erich Schmidt

Max v. Waldberg

in dankbarer Freundschaft.

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben!

Ricarda Huch.

Vorwort.

Die erste Auflage dieses Buches erschien Anfang November 1899. Die kurze Zeit, die verstrichen ist, bis ich an die Vorbereitung der zweiten Auflage zu gehen hatte, ließ mir für eingreifende Änderungen keine Möglichkeit. Ich stehe meiner eigenen Arbeit noch nicht objektiv genug gegenüber, um manche Einwände, die erhoben worden sind, und auch manche Zweifel, die in mir selbst aufstiegen, auf ihre volle Bedeutung zu prüfen. Nur in Bezug auf zwei Punkte, die in Rezensionen und anderen Äußerungen wiederholt zur Rede kamen, möchte ich gleich ein paar Worte erwidern.

Die Einteilung in Jahrzehnte ist von vielen Seiten angefochten worden. Ich gebe durchaus zu, daß sich an ihr manches aussetzen läßt (wie übrigens fast an jeder Einteilung), und es liegt mir auch fern, mich auf sie zu verankern; in einer etwaigen späteren Auflage hoffe ich sie zu vertiefen und zu verbessern, und wenn ich eine geeignetere finde, werde ich die alte gern aufgeben. Bisher ist mir das nicht gelungen. Alle Einteilungen, die ich versuchte, führten zu gewaltsamen Einordnungen; alle Einteilungen, die ich von andern versucht fand, schienen mir den allgemeinen Gang der Entwickelung zu stark zu zerreißen. So wählte ich denn eine Anordnung, die äußerlich gewaltsamer scheint als alle, innerlich es vielleicht viel weniger ist, als die meisten. Denn natürlich war nicht das meine Meinung (wie man es mißverständlich öfters aufgefaßt hat), als stelle jedes Jahrzehnt eine in sich fertige Stufe dar. Mein Grundgedanke war der, die Gesamtentwickelung in unserm Jahrhundert als Einheit aufzufassen; am liebsten hätte ich gar nicht in diese

große Bewegung hineingeschnitten. Da aber doch Einschnitte nötig waren, wählte ich absichtlich eine rein chronologische Gliederung. Sie soll ja eben zu Ruhepunkten der Betrachtung führen, nicht zu Endpunkten der Entwickelung. Der Strom fließt fort; wir messen nur in periodischen Abständen am Pegel seinen Höhestand. Fällt das Stück, das das rückblickende Auge prüft, mit einer Phase der Entwickelung zusammen, wie vielleicht in den letzten beiden Jahrzehnten — um so besser; notwendig ist es keineswegs.

Ich faßte also das deutsche Volk als den eigentlichen Schöpfer seiner Litteratur, der in stetiger Folge eine Reihe dichtender Geister hervorbringt. Demnach mußte ich jeden Schriftsteller von selbständiger Bedeutung dahin einordnen, wo er als fertig gereiftes Produkt der nationalen Entwickelung hervortritt. Das führte zuweilen zu Schwierigkeiten; und streitig bleibt die Anordnung vor allem bei den Autoren, die ungewöhnlich früh oder ungewöhnlich spät zu voller Wirkung heranreiften; ich nenne bloß Th. Fontane und C. F. Meyer. In manchen Fällen glaube ich aber, daß meine Eingliederung einen Fortschritt bedeuten kann.

Zweitens hat man vielfach getadelt, daß die ersten Kapitel zu kurz, die letzten zu ausführlich seien. Aber ein starkes Übergewicht der neueren Zeiten liegt schon im Plan dieses Gesamtunternehmens begründet und war in dem litterarischen Teil um so schwerer zu vermeiden, als wir gerade hier für die Epoche bis zu Goethes Tod Darstellungen haben, die mit vollem Recht längst in den nationalen Besitz übergegangen sind, während für die neuere Zeit viel weniger brauchbare Vorarbeiten vorlagen, als für andere Gebiete.

Dieser Schwierigkeit haben meine überwiegend wohlwollenden Kritiker sonst meist Rechnung getragen und mich durch mancherlei Vorschläge unterstützt; ich habe überall zu lernen gesucht und jeden berechtigten Einwand nach Möglichkeit schon jetzt berücksichtigt. Mehrere Namen habe ich neu aufgenommen; bei anderen glaubte ich noch bei meiner Zurückhaltung beharren zu sollen. Mehr noch haben mich freilich schriftliche und mündliche Mitteilungen gefördert:

insbesondere bin ich K. E. Franzos, Albert Köster und Heinrich Welti, sowie vor allen Edward Schroeder für Berichtigungen und Vorschläge verpflichtet.

Eine äußere Änderung, für die wir auf allgemeinen Beifall hoffen, ist die Neuaufnahme von Gustav Freytags Bild. Es ist mir eine besondere Freude, dieser kleinen Galerie wenigstens einen von jenen Männern beigefügt zu sehen, in deren zugleich liebevoll eingehender und doch die allgemeine Entwickelung nie vergessender Art ich das Ideal litterarhistorischer Betrachtung vorgezeichnet sehe.

Berlin, 22. März 1900.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Allgemeiner Anblick der Litteratur S. 1. Romanische und germanische Litteraturgeschichte. Gesamtauffassung. — Überblick über die Litteratur von 1748—1797 S. 2. — Plan des Buches S. 5.

Erstes Kapitel: 1800—1810 8

Die deutsche Litteratur um 1800: Goethe und Schiller S. 8. Jean Paul S. 9. Die Romantik S. 10: ältere Gruppe S. 12.

Das breitere Lesepublikum und seine Lieblinge S. 15. A. W. Schlegel über die Litteratur um 1800 S. 16. J. P. Hebel und H. Zschokke S. 16. Chr. v. Schmid S. 17. Zeitungen und Zeitschriften S. 18.

Alexander v. Humboldt und Ernst Moritz Arndt S. 20. Fr. Hölderlin S. 21.

Die Romantik: mittlere Gruppe S. 22. Schicksalstragödie. Jüngere Romantik S. 22 (Kunstlehre: Forderung der Anschauung S. 23.) Rahel S. 23. Görres S. 24. E. Th. A. Hoffmann S. 24. H. v. Kleist S. 26. Fouqué S. 29. — Jahn S. 29. Claus Harms S. 30. — Clemens Brentano S. 30. („Des Knaben Wunderhorn" S. 30). Achim v. Arnim S. 31. J. u. W. Grimm S. 31. Bettina S. 32 (Die Romantik und Goethe S. 32). Eichendorff S. 35. — Die Gelehrten S. 37.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 38. Die Alten: J. J. Engel S. 38. Tiedge S. 38. — Hegel S. 39. Gesamteindruck S. 39.

Zweites Kapitel: 1810—1820 40

Signatur der Zeit S. 40. Rehfues (als Typus) S. 41. Chamisso S. 41 (Politische Lyrik S. 42. Béranger S. 42. Fr. v. Gaudy S. 42. Peter Schlemihl S. 43). Fürst Pückler S. 43.

Die schwäbische Schule S. 45: J. Kerner S. 44. G. Schwab S. 45. K. Mayer, G. Pfizer, Alex. v. Württemberg S. 46. — L. Uhland S. 47.

Dichter der Freiheitskriege S. 48: Schenkendorf, Th. Körner S. 48.

L. Börne S. 50. Arthur Schopenhauer S. 51. Ernst Schulze S. 52. Fr. Rückert S. 54.

Seite

Wendepunkt S. 55. Die Österreicher: Zedlitz S. 56. Raimund und Grillparzer S. 57. F. Raimund S. 58. Grillparzer S. 61 (Gattungen seines Dramas S. 67. „Das goldene Vließ“ S. 69. „Libussa“ S. 74. „Ein treuer Diener seines Herrn“ S. 76. „Jüdin von Toledo“ S. 79. „Sappho“ S. 81. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ 81. — Epik S. 82. Lyrik S. 83).

W. Müller S. 84 (Marie v. Olfers S. 85. Poetisches Maskenspiel S. 86. W. Müller und die Romantik S. 86).

Berlin und die neue Litteratur. (Familie Mendelssohn). Luise Henfel S. 87.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 88. Gesamteindruck S. 88.

Drittes Kapitel: **1820—1830** 90

Signatur der Zeit S. 90. Haupteindruck S. 91.

Das Lokalstück (Arnold, Malß S. 92. — Fr. Stoltze, Niebergall, Baermann und David S. 93. — Glasbrenner S. 94).

Parlamentarische Beredsamkeit S. 94.

Ch. Sealsfield S. 96 (Fr. Gerstäcker S. 97).

Neue Gelehrtenreihe: L. v. Ranke S. 98.

Friedrich Wilhelm IV. S. 100. Saphir S. 101.

Der orthodox-tendenziöse Roman S. 101: Biernatzki S. 101. Meinhold S. 102. Jeremias Gotthelf S. 104 (Mosenthal S. 107).

Abr. Em. Fröhlich S. 107.

Erzählertalente S. 108: K. Spindler S. 108 (Tromlitz, v. d. Velde, Blumenhagen, Smidt, Henr. Paalzow S. 108. Gesamtart S. 108). K. v. Holtei S. 109. W. Hauff S. 109.

Willibald Alexis S. 111. Die vaterländischen Romane (Hermann v. Schmid) S. 112.

Gotthelf und Alexis S. 114. Durchdringen des Realismus. Abkehr von Goethe: W. Menzel S. 114.

K. Immermann S. 115. Platen S. 119. Annette v. Droste S. 121. Heinrich Heine S. 124 (Allgemeine Art S. 125. Biographie S. 127. Werke S. 128: Reisebilder S. 132. Sein Witz S. 136. Versifizierte Reisebilder S. 138. „Rabbi von Bacharach“ S. 141. Gedichte S. 142. Prosaschriften S. 143. Gesamturteil S. 144).

Chr. Fr. Scherenberg S. 144. Hoffmann v. Fallersleben S. 146. Die Prediger: J. v. Radowitz, H. Leo S. 147 (Carlyle S. 147) und Theologen: Döllinger, Hase S. 148. Julius Müller und August Tholuck S. 148.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 149.

Viertes Kapitel: **1830—1840** 151

Signatur der Zeit S. 151 (Die Frauen S. 151. Klubs S. 152. Geniekultus S. 152. — Das Bürgertum S. 153).

Seite

Aug. Kopisch, K. E. Ebert S. 154. Moltke, J. Müller S. 154. Fechner S. 155. Daumer S. 155.

Ph. Spitta S. 156. Bogumil Goltz S. 157.

Chr. D. Grabbe S. 157. Georg Büchner S. 164 (Kunstlehre S. 165. „Dantons Tod" S. 166).

J. Nestroy S. 168. Ed. v. Bauernfeld S. 169 (R. Benedix, G. v. Moser und J. Rosen, Fr. v. Schönthan S. 170. Letzte Stufe S. 171).

Nikolaus Lenau S. 171 (Leben S. 173. Lyrik S. 177. Lyrisch-dramatische Dichtungen S. 180. Lyrisch-epische Dichtungen S. 180). J. Mosen S. 180.

Ludwig Feuerbach S. 181. Arnold Ruge S. 184. Max Stirner S. 184.

Zweiteilung in Politiker und Nichtpolitiker. Fr. Kugler und K. Werder S. 185. Fr. Th. Vischer S. 185. D. Fr. Strauß S. 187. Aug. Koberstein, Heinrich Kurz, W. Wackernagel, K. Goedeke, G. G. Gervinus S. 188. Julian Schmidt S. 189.

Gräfin Hahn-Hahn S. 189. Graf Pocci S. 191. („Fliegende Blätter" S. 192.) L. Aurbacher S. 192.

Heinrich und Charlotte Stieglitz S. 193.

W. Waiblinger S. 198. Ed. Mörike S. 198. (Lyrik S. 200. Novellen S. 201. „Maler Nolten" S. 201. Mörike als mythologischer Dichter S. 203). Adalb. Stifter S. 204 (Kunstlehre S. 205. Ernst v. Feuchtersleben S. 207.

Anastasius Grün S. 208.

Das Junge Deutschland S. 211 (Kunstlehre S. 213). L. Wienbarg und Th. Mundt S. 215. H. Laube S. 216. K. Gutzkow S. 218 (Leben S. 219. Stil S. 221. Die Dramen S. 222. Die Romane S. 225. — Ende S. 229).

Positiver Seitentrieb des Jungen Deutschlands S. 230: (Willibald Alexis S. 230). Heinrich König S. 230. (August Becker, Otto Müller S. 230). Hermann Kurz S. 231. Levin Schücking S. 232. Theodor Mügge S. 232. (Ph. Galen S. 233). Fanny Lewald S. 233. (Adolf Stahr S. 234).

Polemischer Seitentrieb des Jungen Deutschlands S. 235: R. Gisecke, G. Hesekiel, Alex. v. Ungern-Sternberg, E. Willkomm S. 236.

Friedrich Halm S. 236.

Allgemeiner Charakter des Zeitraums S. 240: Die neuen Männer S. 241. Die alten Meister S. 241. Leopold Schefer S. 241. K. J. Weber S. 243.

Fünftes Kapitel: **1840—1850** 244

Signatur der Zeit: Revolutionäre Tendenzen. Ihre Vertreter über ganz Europa S. 244. Die Paulskirche S. 245. Die Berliner konstitutionelle Versammlung S. 246.

Seite

Anordnung S. 249. Der Bruch mit dem Jungen Deutschland: B. Auerbach S. 250. Fritz Reuter S. 253 (Leben S. 253. Klaus Groth S. 255. Reuters Werke: Romane S. 257. Dichtungen S. 259. — John Brinckman S. 259).

Die Männer von 1813: V. Hehn S. 260. Allgemein herrschender Partikularismus. Politische Dichter: H. v. Gilm S. 260. Adolf Pichler S. 261. F. W. Weber S. 263 („Dreizehnlinden" S. 264). — Neue Nationalkirche: J. Ronge S. 265. R. Wagner S. 266 (Robert Schumann und Hans v. Bülow, P. Cornelius S. 266. — Wagners Elemente S. 266. Kunstlehre: Der Inhalt S. 269. Die Form S. 269. Dichtungen S. 271. Persönlichkeit S. 272).

Fr. Hebbel S. 273 (Vergleich mit R. Wagner S. 273. Leben S. 274. Erzählungen S. 275. Hebbels Kunstlehre S. 278. Dichterische Praxis S. 281. — Lyrik. S. 281. — Epos S. 282. — Drama S. 283: Allgemeines. „Judith" S. 285. „Genoveva" S. 286. „Maria Magdalene" S. 288. „Der Diamant", „Trauerspiel in Sizilien", „Der Rubin", Julia" S. 290. O. Ludwigs Urteil S. 290. „Michelangelo" S. 291. „Herodes und Mariamne" S. 292. „Agnes Bernauer" S. 294. „Gyges und sein Ring" S. 295. „Demetrius" S. 298. „Moloch" S. 299. „Die Nibelungen" S. 300: das Dogma des mythischen Epos S. 304. — Entwickelung S. 306. Die Tagebücher S. 307).

Otto Ludwig S. 308 (Leben S. 309. — Seine Kunstlehre S. 313. Moralistische Auffassung S. 315. Art zu arbeiten S. 317. Erste Periode: Novellen S. 320. Dramatische Fragmente S. 321. „Die Heiterethei" S. 322. „Der Erbförster" S. 324. „Die Makkabäer" S. 326. — Krisis: Shakespearestudium und neue Kunstlehre S. 327. Zweite Periode: Fragmente S. 327. „Zwischen Himmel und Erde" S. 329).

Die Revolutionsdichter S. 331: F. Freiligrath S. 331 („Gedichte" S. 332: erste Periode. — „Zeitgedichte" S. 337: zweite Periode. — R. Becker, A. D. v. Binzer, M. Fr. Chemnitz, M. Schneckenburger S. 338. — Gelegenheitsgedichte S. 341. dritte Periode. Übersetzungen S. 342).

Fr. v. Sallet S. 343. Fr. Dingelstedt. G. Kinkel S. 344. (Johanna Kinkel, Malvida v. Meysenbug S. 345.) K. Beck S. 345.

G. Herwegh S. 345 (Leben und Entwickelung. — „Gedichte eines Lebendigen" S. 347. — Niederdossenbach S. 350). R. Prutz, L. Seeger, L. Pfau S. 351. R. Gottschall S. 351.

Pamphletlitteratur: Joh. Jacoby, H. Simon — J. H. Detmold, K. Vogt S. 352. — D. Fr. Strauß, J. Ronge, Fr. Th. Vischer, Ferd. Lassalle, Seb. Brunner S. 353. — Witzblätter: Kladderadatsch S. 354.

Die Reaktion. Otto v. Bismarck S. 355. V. v. Strauß S. 356. Emanuel Geibel S. 356 (Künstlerischer Standpunkt

Seite

S. 357. Persönlichkeit S. 359. Leben S. 360. Ernst Curtius S. 360. — Der Münchener Dichterkreis S. 362. — Einfluß S. 364). Zwei Irrwege: 1. Verkennen der inneren Form: H. Kruse, Franz Nissel S. 365. — 2. Exklusive Bildungspoesie: F. A. von Schack S. 365. M. Carrière S. 368.

Die Reaktionsdichtung S. 368. Christliche Lyrik: J. Sturm, Leberecht Dreves S. 368. — Erbauliche Epik: „Eritis sicut Deus", Marie v. Nathusius S. 369. — Eigentliche Kampfdichtung: Moritz v. Strachwitz S. 370. (H. v. Mühler S. 373.)

Der Weg zwischen den Parteien. Betty Paoli S. 374.

Oskar v. Redwitz S. 376.

Die Weltanschauung der Zeit: (Karl Vogt), Hermann Lotze S. 378. Die historische Vermittelung S. 381. Die politischen Historiker: (J. G. Droysen S. 382.) G. Waitz, H. v. Sybel S. 382. Th. Mommsen S. 383. J. Burckhardt S. 384. Ferd. Gregorovius S. 385. — Rudolf Haym S. 386. K. Justi 386. — J. Bernays S. 387 (Moderne Nachfolger S. 387).

Schriftsteller der historisch-politischen Richtung: J. Scherr S. 387. G. Freytag S. 389 (Leben S. 390. — Lyrik S. 391. — Drama: „Die Journalisten" S. 392. „Die Fabier", „Technik des Dramas" S. 393. — Roman: Freytags Kunstlehre S. 394. „Soll und Haben" S. 395. „Die verlorene Handschrift" S. 396. Kulturgeschichtliche Epik: „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" S. 398. „Die Ahnen" S. 399. „Erinnerungen aus meinem Leben" S. 400).

Luise v. François S. 401 („Die letzte Reckenburgerin" S. 402). Die Gruppe der „politischen Historiker" in der Litteratur S. 403. Gottfried Keller S. 404 (Seine Kunst- und Weltanschauung S. 404. Leben S. 406. Der Bruch in der Entwickelung S. 407. — München S. 408. Heidelberg S. 409. Berlin S. 410. Zürich S. 411. — Werke: Epik S. 414. Anschaulichkeit S. 414. Unerschöpflichkeit S. 415. Einheitlichkeit S. 417. Eigenheiten des Stils: Sprache S. 418. Weltbild S. 422. Charaktere S. 426. Moral S. 428. Die Namen S. 431. Komposition S. 432. Idealismus und Realismus S. 433. — Drama S. 434. — Lyrik S. 434. — Einflüsse: Goethe — das Junge Deutschland — Jer. Gotthelf S. 437).

Theodor Fontane S. 438. — (Vergleich mit G. Keller — Fontane als typischer Berliner: Die Ironie S. 439. Die Solidität S. 440. Die Güte S. 442. Verhältnis zur Natur S. 442. „Ein Sommer in London", „Jenseits des Tweed", „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" S. 443. Kriegsberichte S. 445. — Romane S. 446. Technik S. 447. Sprache S. 448. Stil S. 450. — Maximen S. 452. Die einzelnen Romane: 1) Gruppe der Kriminalgeschichten: „Grete Minde", „Ellernklipp", „Unter dem Birnbaum", „Quitt" S. 454. 2) Gruppe der modernen Romane. Erste Reihe der Adelsromane: „Vor dem Sturm" und

Seite

„Schach von Wuthenow" S. 455. „Graf Petöfy" und „Cécile" S. 456. „Irrungen, Wirrungen" und „Stine" S. 456. Reihe der Bourgeoisromane: „L'Adultera" S. 459. „Frau Jenny Treibel" S. 460. Zweite Reihe der Adelsromane: „Unwiederbringlich" S. 461. „Effi Briest" S. 462. Genrebilder: „Die Poggenpuhls" und „Der Stechlin" S. 464. Andere Erzählungen S. 464. — „Meine Kinderjahre", „Von Zwanzig bis Dreißig" S. 465).

Wilhelm Jordan S. 466 (Auffassung der Poesie S. 467. — „Demiurgos" S. 468. „Die Nibelunge" S. 469. Lyrik: „Strophen und Stäbe" S. 473. — Romane: „Die Sebalds", „Zwei Wiegen" S. 474. — Marlitt S. 476. — Lustspiele: „Durchs Ohr" S. 476).

Theodor Storm S. 477 (Verhältnis zur politisch-historischen Richtung S. 478. Verhältnis zur Romantik S. 478. — Leben S. 479. „Liederbuch dreier Freunde" S. 480. Kunstlehre: „Hausbuch" S. 480. — Lyrik: „Gedichte" S. 482. — Epik S. 484. Technik S. 485. Namen und Titel S. 488. Die einzelnen Novellen S. 488). M. Solitaire S. 489. W. H. Riehl S. 491 (Persönlichkeit S. 491. Novellen S. 492). C. F. Meyer S. 494 (Persönlichkeit S. 495. — Novellen S. 496. Gedichte S. 499).

Friedrich Bodenstedt S. 501 (Leben S. 501. „1001 Tag im Orient" S. 502. „Die Lieder des Mirza Schaffy" S. 504. „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys" S. 505). Rückblick auf die Epoche und ihr Ergebnis S. 507.

Sechstes Kapitel: **1850—1860** 509

Signatur der Zeit S. 509 (Die Kritik S. 510.): eine Übergangszeit S. 511. (Paris S. 511. Deutschland S. 512.)

Epigonen: Aus der schwäbischen Schule: J. G. Fischer S. 512. Aus dem Jungen Deutschland: Max Waldau S. 513. Aus der Revolutionspoesie: M. Hartmann, Alfr. Meißner S. 514. Aus dem Münchener Dichterkreis: H. Lingg S. 515. J. Grosse S. 516. Martin Greif S. 517 („Prinz Eugen" S. 518. Gedichte S. 519). — Aus der historisch-politischen Schule: J. V. v. Scheffel S. 520 (Sein Wesen 521. Sein Leben S. 521. Werke. Episches: „Der Trompeter von Säckingen" S. 525. Reisebilder und Episteln S. 526. „Ekkehard" S. 527. „Hugideo", „Juniperus", „Bergpsalmen" S. 528. — Lyrisches: „Frau Aventiure" S. 528. „Gaudeamus" S. 529). Nachahmer Scheffels. Das archaisierende Lied: J. Wolff S. 533. Rudolf Baumbach S. 533. Der historische Roman: G. Ebers S. 534. Felix Dahn S. 534. G. Taylor S. 535. Adolf Stern, E. Eckstein S. 535. Aug. Sperl, Gregor Samarow S. 536.

Die Rekonvalescentenlitteratur: Otto Roquette S. 537. (L. Pietsch S. 538.) Wolfg. Müller v. Königswinter, R. Reinick, G. zu Putlitz S. 538. Marie Petersen S. 538. J. Rodenberg S. 539. („Deutsche Rundschau" S. 539.) — H. All-

Seite

mers S. 540. Ernst Wichert S. 540. Erbauungslitteratur: K. Gerok S. 540. Jugendlitteratur: Ottilie Wildermuth und Clementine Helm S. 541. Excessive Erholungspoesie: L. Eichrodt S. 541.

Litteratur der Verzweiflung: Hier. Lorm S. 542. Dranmor S. 543.

Kampf zwischen Lebensfreude und Pessimismus. Robert Hamerling S. 544 (Leben S. 544. — „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" S. 545. Sein innerer Zwiespalt S. 546. — Lyrik, kleinere Dichtungen: „Schwanenlied der Romantik" S. 548. — Größere Dichtungen: „Ahasverus in Rom" S. 548. „Der König von Sion" S. 550. „Danton und Robespierre" S. 552. „Teut" und „Die sieben Todsünden" S. 553. „Aspasia" S. 553. „Homunculus" S. 554). — Heinrich Leuthold S. 555 (Leben S. 555. — Die Epen S. 559. Lyrik S. 560. Epigramme S. 560).

Rudolf Lindau S. 560. W. Raabe S. 562 (Humor und Stil S. 562. Technik S. 564. Weltanschauung S. 565. Patriotismus S. 567. — Die einzelnen Erzählungen S. 568). Schüler Raabes: H. Heiberg, W. Jensen S. 569.

Religiöse und landschaftliche Resignationspoesie. Die alte und die neue Litteratur von lokalem Charakter: die Alten S. 569. Die Neuen: Robert Waldmüller. — L. Kompert S. 570. A. Bernstein S. 571. — Fr. Schlögl (V. Chiavacci, V. Rauchenegger) S. 571. — Fr. W. Grimme und Edm. Behringer S. 572.

Neue Quellen. Einfluß der Wissenschaft. H. v. Helmholtz S. 573. E. du Bois-Reymond S. 574. F. A. Lange S. 575. Kußmaul, Pettenkofer, Volkmann S. 576.

Kritik: F. Kürnberger S. 577. Wiener Kritik S. 578. — K. Frenzel S. 579. Berliner Kritik: P. Lindau S. 580. (O. Blumenthal S. 581) Fritz Mauthner S. 582.

Essay: O. Gildemeister, H. Grimm S. 583. K. Hillebrand S. 587.

Agitation: (Lassalle, Lagarde). Brachvogel S. 589.

Friedrich Spielhagen S. 590 (Leben S. 590. Theorie und Praxis S. 593. Würdigung S. 594).

Gesamtertrag der Periode. Marie v. Ebner-Eschenbach S. 595 (Leben S. 595. Pädagogische Tendenz S. 596. Verhältnis zur Natur S. 598. Stil S. 600. — Didaktik und Satire S. 601). — Paul Heyse S. 602 (Das Urteil der Gegenwart S. 602. — Leben S. 603. — Lyrik S. 607. Epik: Novelle S. 608. Roman S. 611. — Joh. Kugler S. 612. — Drama S. 612. — Theorie und Kritik S. 612). Seine Schüler: Adolf Wilbrandt S. 613 (Leben S. 613. Roman S. 615. Drama S. 618. Ludwig Fulda S. 619).

Rückblick S. 620.

Seite

Siebentes Kapitel: **1860—1870** 621

Signatur der Zeit S. 621: die Kunst ärmlich, aber in den Seelen ein neu erwachender Idealismus. Der Konflikt und die neue Beredsamkeit. Kanzelredner. Akademische Beredsamkeit S. 623. Die Künste S. 624. Stellung zur Religion. Pessimismus S. 626. — Arbeitsteilung S. 627.

Humoristen: (W. Raabe), J. Stettenheim S. 627 (S. Haber, D. Spitzer), J. Stinde S. 628. Wilhelm Busch S. 628 (Heinr. Hoffmann S. 628. — Lyrik, Prosa S. 628. — Zeichnung S. 630. Bildertexte S. 631. — Tendenzsatiren S. 632).

Der Materialismus und seine Bekämpfung: L. Büchner S. 633. Neue Bekenntnisse. Eugen Dühring S. 634 (Stellung zum Materialismus S. 635. Ästhetische Stellungnahme S. 636. — Leben S. 636). Ernst Haeckel S. 638. Heinrich v. Treitschke S. 639 (Leben S. 639. „Historische und politische Aufsätze" S. 641. „Deutsche Geschichte" S. 642. Stil, Bedeutung S. 643). Felix Dahn. — Björnson S. 645.

Die praktischen Specialisten: (W. Jensen S. 645). Hans Hopfen S. 646. L. v. Sacher-Masoch, Wilhelmine v. Hillern S. 647. E. M. Vacano, Alex. v. Roberts S. 648. H. Hansjakob, H. Noë S. 649.

Die Elegiker: Ferd. v. Saar S. 651 (St. Milow S. 651. — Saars elegisches Temperament S. 652. — Die Novellen S. 652. Lyrik und Drama S. 654). W. Hertz S. 654 (Lyrik, Übersetzungen). Chr. Wagner S. 656. Arthur Fitger, M. Haushofer, K. Stieler S. 657. Gräfin Wickenburg S. 658. Drei Schopenhauerianer: Eduard Grisebach S. 658. Ada Christen S. 660. J. V. Widmann S. 660.

Ludwig Anzengruber S. 662 (Leben S. 663. — Drama S. 665: Lustspiel S. 669. — Schauspiel und Trauerspiel S. 671. — Charakterstudien S. 674. — Erzählungen: „Dorfgänge" und Kalendergeschichten S. 675. „Der Schandfleck" S. 676. „Der Sternsteinhof S. 676. — Bedeutung S. 677).

Peter Rosegger S. 678 (Leben S. 678. — Lyrik S. 679. Didaktik S. 679. — Epik der einfachen Erzählung S. 681).

Verjüngung der Litteraturgeschichte: Wilhelm Scherer S. 682 (Zola und Brandes S. 682. — „Geschichte der deutschen Litteratur" S. 683).

Rückblick S. 686.

Achtes Kapitel: **1870—1880** 687

Signatur der Zeit S. 687: (Die politischen Verhältnisse und der Idealismus S. 687. — Kunstgeschmack S. 690. Die neue Generation S. 691.)

Romantische Opposition gegen die Zeit: Utis, H. Steinhausen S. 692. A. Niemann S. 693. C. Weitbrecht S. 693. Eduard Paulus, Herm. Oeser S. 694. Adalbert Meinhardt S. 695.

Seite

Patriotische Opposition gegen den neuen Geist: Hans Herrig S. 695. Ernst v. Wildenbruch S. 696. (Erzählungen S. 696. Gedichte S. 697. Dramen S. 699. — Stellung zur Wirklichkeit: „Willehalm" S. 700. Würdigung S. 701).

Nebenrichtungen aus Romantik und Patriotismus: R. Voß S. 702. Th. H. Pantenius S. 704. Lyrik: (D. v. Liliencron S. 705.) G. v. Dyherrn, Emil v. Schönaich S. 706.

Die neuen Menschen: Friedrich Nietzsche S. 707 (Leben S. 707. „Geburt der Tragödie" S. 709. Ulr. v. Wilamowitz S. 710. Erwin Rohde S. 711. — Bruch mit Wagner S. 712. Erkrankung S. 712. — Allmähliche Wirkung der Schriften S. 714. — Grundgedanken S. 715: Der „Übermensch" S. 716. „Die blonde Bestie" S. 718. Die Überwindung des gegenwärtigen Menschen S. 718. „Die Wiederkehr des Gleichen" S. 720. — Künstlerische Natur seines Denkens S. 722. „Also sprach Zarathustra" S. 722. — Aphorismus S. 725. Epik und Lyrik S. 726). — Schüler Nietzsches: Frau Elisabeth Förster, P. Mongré, P. Rée, Lou Andreas-Salomé S. 726.

Nachbarschaft Nietzsches: C. Spitteler S. 726 (Künstlerische Schwächen, Probleme S. 727. — „Prometheus und Epimetheus", „Extramundana", „Schmetterlinge", „Litterarische Gleichnisse", „Balladen" S. 728. — Erzählungen: „Friedli, der Kolderi", „Gustav", „Conrad der Leutnant" S. 729. — Essays S. 730). — Gegnerschaft Nietzsches: Heinrich und Julius Hart S. 730 (Kritik S. 730. — Dichtungen: Julius Hart S. 731. Heinrich Hart S. 732). Übergang von den Agitatoren zu den Humoristen: M. G. Conrad S. 733.

Humoristen: Heinrich Seidel S. 734. Joh. Trojan S. 735.

Der Geist der klassischen Periode gegen den der Neuzeit: K. E. Franzos S. 736 (Leben S. 736. Persönlichkeit S. 737. Werke S. 738).

Rückblick S. 739.

Neuntes Kapitel: **1880—1890** 740

Signatur der Zeit: Nervosität S. 741. Heroenkultus S. 741. Kultus des Neuen S. 742. Glaube an das Wunder S. 743.

Das Suchen nach neuer Kunst in anderen Ländern: Frankreich, Rußland S. 743. Schweden S. 744. Norwegen S. 745.

Die Suchenden: (Brüder Hart), P. Schlenther und O. Brahm S. 749. R. v. Kralik, Heinr. v. Stein S. 750. Wilh. Weigand, C. Fiedler S. 752. W. Bölsche, Bruno Wille S. 753. K. Bleibtreu S. 754. Hermann Bahr S. 755. Max Nordau S. 757. Maximilian Harden S. 758.

Neuer Geist in alter Form. Roman: Emil Marriot S. 759. Die Schriftstellerinnen S. 760. — Ossip Schubin S. 761. Hermine v. Preuschen, Maria Janitschek S. 762. Marg. v. Bülow S. 764. Gabriele Reuter S. 765. Helene Böhlau

Seite

S. 766 (Neuromantische Kunstlehre S. 768. — Erste Periode: „Der schöne Valentin" S. 768. Zweite: „Der Rangierbahnhof" S. 769. Symbolismus S. 771. Dritte: „Adam und Eva" S. 773).

Lokalroman: Allgemeines S. 775. Hermine Villinger, Ilse Frapan, Charlotte Niese S. 776. Konrad Telmann S. 777. — Roman und Lyrik: Hans Hoffmann S. 777. Isolde Kurz S. 778 („Phantasien und Märchen" S. 779. — Novellen S. 780: psychologisch-analysierender Realismus. — Gedichte S. 781). — Marie Eugenie delle Grazie S. 782.

Streben nach neuer Form. Lyrik: „Moderne Dichtercharaktere" S. 783. Die socialistische Gruppe: M. R. v. Stern, J. H. Mackay S. 783. Leop. Jacoby, K. Henckell S. 784. — Realismus S. 785. Kampf um die Wahrheit. Roman: K. Bleibtreu, H. Conradi, F. Holländer, H. Tovote, M. G. Conrad, O. Hanssen S. 785. Max Kretzer S. 788 (Erste Periode: jungdeutsch S. 788. Zweite: naturalistisch S. 789. Dritte: symbolistisch S. 791). H. Sudermann S. 792 (Nervosität S. 792. Humor S. 794. Technik S. 796. Charaktere S. 798). Der realistische Roman nach Sudermann: Wolzogen, Ompteda S. 799. Polenz S. 800. J. zur Megede, J. C. Heer S. 801. J. Petri S. 802. „Der Berliner Roman" S. 802.

Die „short story" S. 803. (Maupassant S. 804.) O. E. Hartleben S. 804. O. J. Bierbaum S. 806. Otto Ernst S. 807.

Drama S. 807: Die Theoretiker. Arno Holz S. 809. (Garborg S. 810.) Joh. Schlaf S. 810. (Kunstlehre von Schlaf und Holz S. 811. „Papa Hamlet" S. 813. „Die Familie Selicke" S. 813. — Spätere Werke S. 815).

Gerhart Hauptmann S. 816 (Leben S. 816. K. Hauptmann S. 817. Leo Berg S. 818. „Epische Dichtungen": „Promethidenlos" S. 818. Novellistische Studien S. 819. — Drama S. 821: neuer dramatischer Typus S. 824. — Die einzelnen Dramen: „Vor Sonnenaufgang" S. 826. „Friedensfest" S. 828. „Einsame Menschen" S. 829. „Die Weber" S. 831. Das neue Volksdrama S. 831. „College Crampton" S. 835. „Hanneles Himmelfahrt" S. 835. „Der Biberpelz" S. 837. „Florian Geyer" S. 839. „Die versunkene Glocke" S. 841. „Fuhrmann Henschel" S. 844. „Schluck und Jau" S. 845. — Gesamtwürdigung S. 846).

Das realistische Drama nach Hauptmann: H. Sudermann S. 847 (Erste Periode: „Die Ehre" S. 848. „Sodoms Ende" S. 851. „Heimat" S. 852. Zweite Periode: „Morituri" S. 854. „Johannes" S. 856. „Die drei Reiherfedern" S. 857). O. E. Hartleben S. 858. — E. v. Wolzogen S. 859. Leo Hirschfeld S. 859. — Ludwig Fulda S. 859.

Verjüngung der Lyrik S. 861. D. v. Liliencron S. 862. Die impressionistisch-doktrinären Lyriker (Vorläufer: Whitman S. 865. Goethe, Lenau S. 866.): Joh. Schlaf und Arno Holz

Seite

S. 866. P. Ernst S. 867. — Hallucinationslyrik: M. Dauthendey, Alfred Mombert S. 867. Impressionistische Reflexionslyrik: R. Dehmel S. 868. — Eklektiker: F. Avenarius S. 869. E. Zitelmann S. 869.

Rückblick S. 869.

Zehntes Kapitel: **1890—1900** 871

Signatur der Zeit: Konzentration. Rückzug von den alten Idealen S. 871. Das Banausentum S. 872. Zeitschriften: „Pan", „Jugend", „Simplicissimus" S. 873.

Zeitkritik: „Rembrandt als Erzieher" S. 874. G. Wustmann S. 876. (Zustände des Sprachlebens S. 876. R. Hildebrand, Otto Schroeder S. 878).

Die führenden Alten und Älteren: Fontane, Liliencron S. 879.

Die Kunstkritik und der Kampf um die Neue Kunst S. 880. Sein Ergebnis S. 881.

Die Jugend. Drama: die norddeutsche Schule: Max Halbe S. 882. M. Dreyer, C. Reuling S. 883. Ernst Rosmer S. 884. G. Hirschfeld S. 885. P. Ernst S. 887. Die Wiener Schule: J. J. David, Arthur Schnitzler S. 888. (Dialogische Novelletten S. 888. Dramen S. 890). H. v. Hofmannsthal S. 891. — Volkstümliches Drama: Elsaß (J. Greber, Fr. Lienhard) S. 893. Volkstümlich-gebildetes Drama: G. Fuchs S. 894.

Satire: J. Ruederer S. 894. F. Wedekind S. 894. Juliane Déry S. 895.

Roman und Novelle: Schriftsteller: W. Siegfried S. 895. J. Wassermann und Kurt Martens S. 896. — Schriftstellerinnen: Ricarda Huch S. 897 (Kunstlehre S. 898. „Evoë" S. 899. „Ludolf Ursleu" S. 900. Gedichte S. 903. Erzählungen S. 904). Anselm Heine S. 905. Clara Viebig S. 906. Neuerer im Inhalt: Klaus Rittland S. 906. — Leo Hildeck und Sophie Hoechstetter, Hans v. Kahlenberg S. 907. Rückblick. S. 908.

Lyrik: führende Stellung S. 909. Die Impressionisten S. 910. Die Prager Gruppe S. 910. Übergang zur konzentrierten Lyrik: F. Dörmann S. 911.

Die Wiener Gruppe: L. Andrian S. 911. P. Altenberg S. 912. — Der neue Dichterkreis: Kunstlehre S. 913. Stefan George S. 914. Hugo v. Hofmannsthal S. 917.

Fortführung älterer Art: G. Falke und C. Busse S. 919. Volksdichter: Johanna Ambrosius S. 920. Dialektdichter S. 921. Eklektiker: Franz Evers S. 922.

Kritik: Umschwung zum Impressionismus S. 923. Zeitkritik: P. Sirius, P. N. Coßmann S. 925. Bismarcks Denkwürdigkeiten S. 925. — Ausblick und Schluß S. 926.

Abbildungen.

1. Gottfried Keller . . . . . Titelbild.
2. Annette v. Droste-Hülshoff . . . . zu Seite 120.
3. Heinrich Heine . . . . . zu Seite 144.
4. Fritz Reuter . . . . . zu Seite 256.
5. Friedrich Hebbel . . . . . zu Seite 296.
6. Gustav Freytag . . . . . zu Seite 392.
7. Theodor Fontane . . . . . zu Seite 456.
8. Paul Heyse . . . . . zu Seite 608.
9. Gerhart Hauptmann . . . . . zu Seite 840.

Gottfried Keller

Nach einer photographischen Aufnahme von Karl Stauffer-Bern

Einleitung.

Wie ein ungeheurer, mit jedem Tage breiterer Strom fließt die Litteratur der Kulturvölker einher. Wer es sich vergegenwärtigt, welche Massen von Dichtung und Prosa ein jeglicher Tag neu ans Licht bringt, den mag wohl ein bedrückendes Gefühl erfassen. Nicht eine Seite in diesem papierenen Meer, für die ihr Verfasser nicht aufmerksame Leser, entschiedenen Erfolg, vielleicht dauernde Wirkung erhofft hätte. Und was bleibt? Einige wenige Namen — und verschwindend wenig lebendige, anschauliche Kenntnis von Werken oder Persönlichkeiten!

Die Litteraturgeschichte der romanischen Völker rechnet mit der Thatsache dieser engen Auswahl. Tausend Autoren und zehntausend Werke schiebt sie beiseite; sie sind ihr nur das Lehrgeld, das die Nation daran wandte, um einen Molière zu erziehen oder Victor Hugos Gedichte zu zeitigen. Aber die deutsche Litteraturgeschichte denkt milder und, scheint es uns, auch gerechter. Eigenes Recht spricht sie jeder wirklichen Kraft zu, auch wenn sie nicht zum höchsten Ziel gelangte. In jenem ungeheuren Strom der litterarischen Produktion erblickt sie vor allem ein Zeugnis unendlichen Strebens. Was zuerst niederdrückend wirkt, wird erhebend: Tausende sehen wir unermüdlich ringen, sehen wir über das kümmerliche Alltagsleben hinweg der Unterredung mit zukünftigen Freunden entgegenstreben. Der große Mann, den wir erst in einsamer Höhe sahen, ist nun für unser Auge nicht länger allen übrigen ein Vorwurf: zahlreich haben seine Zeitgenossen sich bemüht, ihm nahe zu kommen. Gilt dies Streben nichts, selbst wo es verunglückt? „Wir sind nichts", sagt Hölderlins ernstes Wort — „was wir wollen, ist alles."

Und doch — welche Fülle von Kraft, von Talenten, von Ernst und von mindestens innerem Erfolg zeigen bei liebevollerer Prüfung auch diese „Kleineren"! Es ist doch nichts Geringes,

unter den Persönlichkeiten vom zweiten Rang solche Namen zu treffen wie Arnim und Brentano, Bettina und Rahel, Hölderlin und Lenau, um nur ein paar ältere Namen zu nennen! Es ist doch wohl eine Freude, den hingebenden Eifer zu sehen, mit dem eine neue Zeitströmung oder ein mächtiges Beispiel etwa das „Junge Deutschland" oder die Jünger des Realismus erfüllt!

Und dann, was das Wichtigste ist: sie alle haben nicht umsonst gestrebt. Jede Richtung, der es ernst mit der Sache war —, jede Individualität, die den Mut ihrer Eigenart besaß —, jede Kraft, die sich tapfer gegen Anfechtungen behauptete, hat wirklich etwas erreicht. Jedesmal ward unser Horizont erweitert, ward uns ein neues Stück Welt erobert. Geniale Phantasie und sorgfältige Beobachtung, eindringender Fleiß und feines Gefühl haben Schritt für Schritt in langer gemeinschaftlicher Arbeit dem deutschen Volk die ganze Welt der Wahrnehmungen und Ahnungen erst wieder erschlossen. Und diesen Triumphzug haben wir hier zu verfolgen. Freilich haben wir auch zu berichten, wie fast jeder Fortschritt durch Verluste erkauft wurde, wie man oft genug mühsam erst wieder einholen mußte, was man lange besessen hatte. Und manch Stück Land blieb für immer verloren.

Der Zeit etwa von 1748, da Klopstocks „Messias" zu erscheinen begann, bis 1797, dem großen „Balladenjahr", fiel die größere und schwerere Hälfte dieser Arbeit zu. Es war so ziemlich alles erst wieder zu gewinnen, was der Dichtung Lebensluft und Licht ist. So tief, wie die deutsche Litteratur um 1700 stand, hat niemals die Litteratur irgend eines Kulturvolkes gestanden, das schon große Zeiten erlebt hatte. Der dreißigjährige Krieg, jenes entsetzlichste Nationalunglück, dessen Folgen wir eigentlich erst eben jetzt ganz zu verwinden anfangen, hatte alle Tradition, alle Kultur, allen Sinn für höhere Kunst in unserem Vaterland bis in die Wurzeln vernichtet. Aber die schreckliche Tiefe des Unglücks selbst rief doch erst noch echte Dichternaturen hervor, wie Andreas Gryphius und Friedrich Spee, zeitigte bedeutende Werke, wie Grimmelshausens „Simplicissimus" und des Angelus Silesius „Cherubinischen Wandersmann". Dann aber brach in der furchtbaren Ermattung der nationalen Rekonvalescenz alle Kraft zusammen. Das politische Elend, die Dürftigkeit des Alltagslebens, der Druck theologischer und staatlicher Polizei ließen nichts mehr aufkommen als hie und da ein tief empfundenes geistliches Lied, oder auch gerade aus dem

verzweifelten Galgenhumor der Gesunkenheit heraus eine witzige Satire. Aber sonst, in den breiten Gruppen der dichtenden Gelehrten, Geistlichen, Höflinge — welche Dürftigkeit, Gedankenarmut, Unbehilflichkeit, Geschmacklosigkeit! In dem Publikum, das Lohenstein bewundert, welche Kritiklosigkeit! in den Fehden der Litteraten welche niedrigen Gesichtspunkte! welche Roheit und Charakterlosigkeit!

Da kommen die Vorklassiker. Haller bringt wieder Ernst und Kraft, Hagedorn Leichtigkeit und Geschmack, Gellert lehrt wieder eine gewisse Natürlichkeit der Rede, Gottsched und die Schweizer gewinnen wieder höhere Standpunkte der Kritik und der litterarischen Pädagogik. Auf dem Fuß folgen ihnen die Klassiker. Klopstock giebt ein großes Beispiel dichterischer Kühnheit; er ergreift schwungvoll die höchsten Interessen: Religion, Vaterland, Humanität, und spricht in seinen Oden persönliche Empfindungen frei und wahr aus. Lessing wirft mit sicherer Kritik den angehäuften Dilettantismus beiseite, schafft eine Prosa, wie Deutschland sie seit Luther nicht kannte, und erzieht durch seine stolze Selbständigkeit ein seit Jahrhunderten an bestellte Arbeit gewöhntes Publikum zu der Forderung, daß der Dichter sich selbst und seine innere Wahrheit geben müsse. Wieland lernt Franzosen und Engländern die bei uns gänzlich verfallene Kunst der Erzählung ab und würzt sie durch eine freie Gesinnung. Herder betont den Begriff der Originalität, reißt endgültig die Scheidewand nieder, die den „Gebildeten" den Blick auf die volkstümliche Dichtung entzog, und bahnt den großen Verkehr einer Weltlitteratur an. Alle wirken sie dabei zugleich als Persönlichkeiten, Lessing vor allen, das Vorbild eines kühnen und freien Geistes, aber auch Klopstock und Haller mit ihrer getragenen Würde, Wieland und Hagedorn mit ihrer Liebenswürdigkeit, Herder und Gellert mit ihrem pädagogischen Ernst. Der Dichter wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll. Das hätten Lohenstein und Wernicke, das hätten gar Johann Christian Günther und Christian Reuter nie verstanden.

Dann tritt Goethe auf. So viel war schon geschehen — es verschwindet doch fast vor dem, was er that. Eine unerreichte Universalität des Geistes läßt ihn alle Stimmungen und alle Gefühle durchleben vom titanischen Ringen des Prometheus bis zum behaglichen Spiel manches Scherzgedichtes. Das Gebiet der poetischen

Formen wird unendlich erweitert, indem er sich fremde Metra aneignet, alte erneut, den freien Rhythmen eine ungeahnte Durchbildung und Verwendbarkeit giebt. „Tasso", „Iphigenie", „Faust" schaffen ein psychologisches Drama, wie es Deutschland noch nie, die Welt seit dem „Hamlet" nicht gesehen hatte. „Werther" und die „Wahlverwandtschaften" reinigen den Roman von jenen Zuthaten, die einst vorzugsweise als „romanhaft" galten, von seltsamen Abenteuern und geheimnisvollen Persönlichkeiten, und stellen ihm die für Deutschland mindestens neue Aufgabe, den Verlauf einer typischen Begebenheit schlicht und ergreifend zu erzählen. „Wilhelm Meister", weniger originell als die beiden andern Romane, faßt doch das Ziel, ein Zeit- und Weltbild von einiger „Totalität" zu liefern, mit folgenreicher Energie ins Auge. Doch wie könnten wir alles aufzählen, was Goethe auf allen Gebieten der Poesie in Stoffwahl und Technik, innerer und äußerer Form dem modernen Menschen neu geschenkt hat! Das verrufene Lehrgedicht sogar gewinnt unter seinen Händen, obwohl er selbst es theoretisch verwarf, in Gedichten wie der „Metamorphose der Pflanzen" neues Leben. Und mit nie ermüdender Arbeit eignet der Dichter die ganze Natur sich und der Poesie an. Da war so lange nur von Liebe — oder von Staatsaktionen die Rede gewesen, und drittens etwa noch von Festen und Trauerfällen. Jetzt wird der Drang nach Erkenntnis, nach Macht, jetzt wird die unbestimmte Sehnsucht, das Absterben der Lust am Leben wird Gegenstand poetischer Darstellung. Die unbelebte Natur war sonst nur in konventionellen Wendungen von Wald und Rose oder in mythologisch-galanten Floskeln näher hereingetreten; Goethe versenkt sich in Werden und Vergehen des Stroms und des Veilchens, fühlt das Seelenleben des Heidenröslein, lebt die Stimmungen des Mondes durch. Und diese große Neuerung selbst, daß der Meister zu lernen nicht müde ward, daß kein Studium ihm „trocken" und keine Thatsache ihm „unpoetisch" war, daß er die Dinge kennen lernen wollte, bevor er sie beschrieb — sie war vielleicht wichtiger noch und folgenreicher als alles Einzelne.

Immer aber und überall blieb Goethe der große Verächter der Menge. Sich selbst wollte er aussprechen oder sein Bild von Personen und Sachen. Oft war das ein typisches Bild; zuweilen war er selbst ein Typus seiner Zeit. Mit dem „Werther", dem „Faust" sprach er wirklich die Stimmung von Tausenden aus; aber es waren doch immer tausend Einzelne. Und neben den Einzelnen giebt es

Kollektivpersönlichkeiten, die sich aussprechen wollen, Gruppen, Massen, Stände. Goethe wies sie zurück. Wo Massen sprachen, ward er unwillig — nicht bloß der französischen Revolution gegenüber, sondern auch, als in Deutschland die Begeisterung der Freiheitskriege hell aufloderte.

Aber der Dichter des „Tell" verstand solche Stimmen. Den Forderungen großer Gruppen, den Ansprüchen, die wir vorzugsweise „Zeitideen" nennen, lieh Schiller sein weittönendes Organ. Marquis Posa spricht freilich, wie kein Mann am Hofe Philipps hätte reden dürfen, reden können; aber aus seinem Munde spricht eine ganze Generation. Dem Verlangen lebendiger Parteien Ausdruck zu geben, einleuchtend und klangvoll zu formulieren, was unklar in der Luft liegt, genügte seit Luther erst wieder Schiller; die Poesie mit den Leidenschaften ganzer Völker zu erfüllen — das lehrte Schiller erst wieder die Deutschen; seit der Reformation hatten sie es verlernt. Selbst seine „philosophische Dichtung" war nicht mehr einfach die Übersetzung von Lehrmeinungen in Verse — sie war der individuelle Ausdruck von ethischen und ästhetischen Forderungen einer Partei, einer Zeit, eines Volkes.

So viel war am Anfang dieses Jahrhunderts erreicht. Unendlich viel war erobert, manches unverlierbar, anderes leider nur für einige Zeit. Aber selbst in dieser Epoche der Neuerwerbungen war manches eingebüßt worden. Man lernt nicht, ohne zu verlernen. Goethe und Schiller verloren auf der Höhe ihrer Kunstvollendung für manche Regung, die sie in der Jugend geteilt hatten, das Verständnis. Ihre Theorie ward zu streng, zu eng. Und die Macht ihres Einflusses drückte manche selbständige Natur nieder oder warf sie in die Bahnen der Nachahmung. Der Kampf gegen die Klassiker ward einen Augenblick lang Notwendigkeit. Aber selbst das förderte, lenkte auf neue Wege. Und jeder Fortschritt erweckte neue Bedürfnisse, jedes Bedürfnis neue Versuche und Anstrengungen.

Wir bemühen uns also, die Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert darzustellen als die Geschichte der litterarischen Bestrebungen unseres Volkes, mögen sie nun zu einer Erweiterung des Stoff- und Formengebietes geführt haben, mögen sie vollendete künstlerische Leistungen ergeben haben oder nicht.

Was würde uns aber schließlich das ganze Bild rastloser Entwickelungen bedeuten, wenn uns die Menschen nicht interessierten, in deren Seele sich dies große Drama vollzog? Daß wir Charaktere

und Talente wie Annette von Droste und Heinrich Heine, Gottfried Keller und Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach und Gerhart Hauptmann studieren und schildern dürfen — das bleibt doch das größte Vorrecht, dessen die neuere Litteraturgeschichte sich zu erfreuen hat. Wir fassen also unsere Aufgabe so, daß wir vor allem die Individuen als Träger der Entwickelung darzustellen haben, und die „Ideen" nur, insoweit sie sich in der Folge dieser Persönlichkeiten abspiegeln. Es ergiebt sich damit für uns eine ganz bestimmte Anordnung. Wir wollen die jedesmal frisch auf den Plan tretenden Kämpfer und Eroberer der Reihe nach betrachten, und dann, in regelmäßigen Abständen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ergebnis ihres Wirkens. Für die Autoren selbst halten wir uns im wesentlichen an die Chronologie ihrer Geburtsjahre — mindestens für die führenden Geister; die Gefolgsmänner ordnen wir dem Heerführer nach, wie der ältere Soldat hinter dem jüngeren Offizier marschiert. Indem wir jede Figur für sich zu betrachten suchen, glauben wir das leise Wachstum einer stetigen Entwickelung am besten beobachten zu können. Größere Gruppen sind freilich nicht immer zu vermeiden. Es giebt starke Strömungen, die eine ganze Reihe von Jahren mit eigenartigem Charakter erfüllen: die Romantik bietet das mächtigste Beispiel. Dennoch zeigen sich selbst hier Schattierungen. Jedes erstandene Werk, jede ausgesprochene Meinung, jede lebendige Persönlichkeit wird bedingend und bestimmend auf alles wirken, was in ihrem Umkreis aufgeht. Zehn Jahre früher geboren, wären Arnim und Brentano den Brüdern Schlegel ähnlicher geworden.

Jene zehnjährigen Abstände werden wir dann gleich benutzen, um das Ältere, Bleibende ins Gedächtnis zurückzurufen, das man über dem Neuaufblühenden leicht vergißt. Ein unaufhörlicher Kompromiß zwischen dem Ererbten und dem Neuerworbenen macht das Wesen aller litterarischen Entwickelung aus. Das konservative Element wahrt ihr die Stetigkeit, wie das neuernde die Lebensfähigkeit. Auch unsere Tabellen sollen dem Zweck dienen, den jedesmaligen Bestand der Litteratur nach ihren charakteristischen Haupterscheinungen knapp vors Auge zu stellen. Die Jahreszahlen bedeuten dabei in der Regel die der Veröffentlichung, ausnahmsweise haben wir dafür in bestimmten Fällen die Daten der Entstehung eingesetzt. Es kommt wohl auch vor, daß ein minder wichtiges Werk sich mit einem Plätzchen in der Tabelle begnügen muß, ohne eigens besprochen zu werden; so bleibt es doch nicht ganz unerwähnt.

Anderseits gehörte nicht jedes für die Entwickelung des Einzelnen wichtige Buch in die allgemeine Übersicht.

Wollen wir aber in dieser Weise die Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert als ein Ganzes, als einen lebendigen Fluß darstellen, so wird sich öfters die hergebrachte Stellung einzelner Dichter verschieben müssen. Wir können nur nach bestem Gewissen urteilen und müssen uns Goethes Verwahrung zu eigen machen: „aufrichtig zu sein, kann ich versprechen, unparteiisch zu sein aber nicht". Wir versuchen auch dies; wo wir Fehlerquellen unseres Urteils kennen, suchen wir sie zu kontrollieren. Aber niemand kennt selbst all die Dinge, die auf sein Urteil einwirken. Wir brauchen aber auch nicht gerade immer im Unrecht zu sein, wo unser Spruch anders klingt als der anderer Richter; zumal solcher, die die leidenschaftliche Hingabe an einen einzelnen Meister über die Grenzen seiner Kraft täuscht, oder die die treue Liebe zur engeren Heimat Schriftsteller von bloß lokaler Bedeutung überschätzen läßt.

Wir hätten gern noch mehr Personen vorgeführt, mehr Werke besprochen; aber auch der Raum hat seine Rechte. Die beliebten Massengräber voll toter Autorennamen oder Büchertitel („spannende Romane voll tiefster Kenntnis des Menschenherzens schrieben ferner" — folgen zwanzig Namen) scheinen uns für die Erkenntnis unfruchtbar; „die Geschichte", sagt Droysen tiefsinnig, „hat nur mit dem zu thun, was lebendig ist." Freilich kann auch mancher „lebendige" Name verloren gegangen sein. Nur werfe man uns dann nicht gleich böse Absichten vor. Wenn dem guten Willen des Autors nicht der gute Wille des Lesers entgegenkommt, wie sollen sie sich verständigen? Und im Ziel sind wir doch einig, wir wollen uns „der lebendig reichen Schöne" freuen und die Geschichte der deutschen Litteratur im 19. Jahrhundert beschauen als ein Zeugnis für den Idealismus, die Tapferkeit, die Regsamkeit des deutschen Volkes. Denn schließlich ist ja doch die ganze Nation die Schöpferin ihrer Dichter und ihrer Dichtung!

Erstes Kapitel.

1800—1810.

In einem kurzen Überblick haben wir den Weg ermessen, den die deutsche Litteratur von ihrer tiefsten Erniedrigung bis zu ihrer höchsten Blüte zurücklegte. In unerreichtem Glanz stand sie um die Wende des Jahrhunderts da. Führend leuchteten die größten Namen ihr vor, und daneben blühten schon die Keime auf, aus denen neue Kunstideale hervorgehen sollten.

Den Charakter, der diese Zeit für immer auszeichnen wird, prägte ihr das Zwillingsgestirn Goethe und Schiller auf. Ihre Vorherrschaft war durch das Xenienjahr 1796 und das Balladenjahr 1797 unerschütterlich gefestigt. Verbündete Großmächte, lebten sie in regem Gedankenaustausch, und als dritter stand neben ihnen der tote Lessing, in den Xenien gefeiert, im „Wilhelm Meister" Shakespeare zur Seite gestellt, im Briefwechsel der Dioskuren als ausschlaggebende Autorität anerkannt. Klopstock, Herder, Wieland hatten ihre litterarische Wirksamkeit erschöpft, wenn es auch an einzelnen Nachfolgern, besonders Wielands, nicht fehlte; aber für die jungen Dichter wie für das Publikum vertrat jenes Triumvirat die Kritik, die Kunstlehre, die Kunstübung in klassischer Weise.

Unbeschränkt war ihre Herrschaft dennoch nicht. Über die breite Masse des „gebildeten Bürgertums" gebot fast unumschränkt Jean Paul; und in den Kreisen der heranwachsenden Jugend, besonders der litterarischen, begann der Einfluß der älteren Romantik mächtig zu werden.

Viel hat Jean Paul (1763—1825) uns geschenkt: eine ganz frische Kunst der Detailmalerei, an der von Adalbert Stifter bis zu Heinrich Seidel so viel Nachfolger gelernt haben; ganz unbekannte Reize der Lautsymbolik und Sprachwirkung, auf die man erst ganz vor kurzem in dem Kreis der „Blätter für die Kunst" wieder

aufmerksam geworden ist; so viel ergreifende, so viel rührend humoristische Effekte. Aber mehr noch als sein reicher Geist und der Zauber seiner lyrischen Weichheit wirkten die modernen Tendenzen Jean Pauls. Hier liegen die Anfänge einer politisch-socialen Lyrik, die zwar noch in die Prosa des Romans eingebettet blieb, aber auch so die herzliche Sympathie mit den „kleinen Leuten" und den zürnenden Groll gegen Unterdrückung und Hofprunk beredt genug sprechen ließ. Die galante Verehrung der neu sich erhebenden Großmacht, der Frau, schmeichelte nicht bloß den zahlreichen Damen, denen der Dichter persönlich den Hof machte; Schiller aber hatte in den „Xenien" gerufen: „Ich dächte, man schriebe für Männer und überließe dem Mann Sorge für Frau und für Kind!" Und dann vor allem: die Klassiker gaben fertige Kunstwerke — Jean Paul aber war „anregend". Dies heut so eifrig erstrebte Prädikat hat seit dem Denker und Prediger Herder kein deutscher Autor so wie er verdient. Und angeregt wollten die Leser werden, um sich selbst als poetische Individualitäten zu fühlen. Hunderttausend nur eben leicht berührte Gedanken, Vergleiche, die sich in atemloser Hast jagen, skizzierte Gestalten, stimmungsvolle Situationen, die jäh abgebrochen werden — all das nimmt die Mitarbeit des Lesers in Anspruch, wo Lessing, Goethe, Schiller abgeschlossene Sätze, feste Gestalten, fertige Bilder boten.

Hier lag die Gefahr in Jean Pauls Erfolgen. Den Dilettantismus, der stets die Anregung über die Vollendung stellt, hatten Goethe und Schiller als die große Nationalkrankheit befehdet. Jean Paul ermutigte ihn. Eine weichliche Nachlässigkeit in der Durchführung wie der Charaktere so der Handlung, eine Formlosigkeit, die der „schönen Stelle" unbedenklich das Interesse des ganzen Buches und dem witzigen Einfall selbst die Verständlichkeit opfert — diese Schwächen lockten nur zu verführerisch Nachahmer, denen Jean Pauls Geist so gut wie sein Herz, sein Wissen wie sein Feingefühl für stilistische Einzelheiten fehlte. An jener gefährlichen Lockerung des Stils, die allmählich über den „Feuilletonstil" zum schlimmsten „Zeitungsstil" führte, trägt Jean Paul ungleich mehr Schuld als die immer wieder dafür gescholtenen ungleichen Brüder Heine und Börne. Heine disponiert im Gegenteil vortrefflich; Börne allerdings zeigt die ganze Zersplitterung des Feuilletonstils, aber er hat es eben von Jean Paul gelernt, statt einheitlicher Arbeiten ein Mosaik von geistreichen Einzelheiten zu geben.

Gefährlich wirkte Jean Paul auch durch das absichtsvolle Hervorkehren der Persönlichkeit. Das Kokettieren mit dem edlen Leser und der schönen Leserin, das Buhlen um die gerührte Thräne stand zu der stolzen Selbstbeherrschung der Klassiker in schneidendem Gegensatz. Aber es gefiel darum nur um so mehr. Und die Gefahren, die in diesem Wesen lagen, wurden dadurch verstärkt, daß die Romantiker noch entschiedener, noch persönlicher ihre Subjektivität hervordrängten.

Jean Paul und die Romantik haben segensreiche Keime in Fülle ausgestreut. Aber wenn lange lange Zeit unter unseren hervorragendsten Autoren so merkwürdig wenige von einem Beisatz von Dilettantismus ganz frei blieben, so ist auch das diesen beiden Mächten mit auf die Rechnung zu schreiben.

Was ist und was will die „Romantik"?

Wir haben zwei Gruppen sorgfältig auseinanderzuhalten. Die ältere, die eigentliche „Romantische Schule", bildet wirklich einen Verein, eine Kunstgesellschaft mit bestimmten Dogmen und Tendenzen, mit einer Art Geheimsprache, in der Worte wie „Ironie", „Teufelei", „Religion" einen ganz neuen Sinn erhalten. Die jüngere ist ein locker gefügter Sternhaufen, in dem wohl das Freundespaar Arnim und Brentano mit Bettinen, Brentanos Schwester und Arnims Gattin, den festen Kern bildet, bei dem aber eine durchgehende Gemeinsamkeit der Kunstansichten nicht einmal zwischen diesen drei Persönlichkeiten besteht. Die größten Künstler stehen aber in beiden Gruppen zu den eigentlichen Schulhäuptern in loserer Beziehung. Heinrich von Kleist und E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff überragen Arnim und Brentano durch die Dauerkraft ihrer Werke ebenso sehr wie Novalis die Brüder Schlegel und Tieck. — Die Verdienste der älteren Gruppe liegen wesentlich auf dem Gebiet der Kritik und der spekulativen Kunstlehre, die der jüngeren mehr auf dem Boden einer anregenden und begeisternden Kunst- und Sammlerthätigkeit.

Die jüngere Gruppe verhält sich zu der älteren keineswegs einfach wie die Schüler zu den Lehrern. Wohl schwärmt Rahel für Novalis, wohl ist Hoffmann stark von Tieck abhängig, und wohl hat besonders auch die Stoffwahl der Künstlerromane Tiecks auf Kleist und Fouqué gewirkt; aber Brentano macht sich gern über Fr. Schlegel lustig, und A. W. Schlegel greift die Brüder Grimm hochmütig an. Gemein ist beiden Gruppen der Romantik vor allem

eins: die starke Betonung des Dichterberufes, der Spott über den „Philister", der sich freilich bei Tieck und den Schlegels mehr gegen den schreibenden, bei Brentano und Hoffmann mehr gegen den lesenden Philister richtet. Dieser äußere Zug ist von einem inneren bedingt: die jüngere wie die ältere Romantik setzt das Glück des Künstlers nicht sowohl in die Fähigkeit, hohe Werke zu schaffen, als vielmehr in das Hochgefühl des dichterischen Rausches. Das Kunstwerk ist für sie nicht Zweck, sondern Mittel, Mittel zur Erreichung göttlicher Momente, in denen der Mensch sich über die beengende Sphäre der Alltäglichkeit erhebt. Wozu ist denn alles Schöne da, Sonnenuntergang und Mondnacht, Sterne und Blumen und Klänge, große Gedanken und herrliche Erlebnisse, wenn nicht Seelen da sind, die all dies Schöne in seiner ganzen Pracht fühlen, erleben können? Das aber kann nur der Künstler ganz, und seinetwegen ist eigentlich die Welt da mit ihrer Pracht. Die künstlerische Arbeit ist nur das Mittel, sich zu diesem Vollgenuß der Existenz zu steigern. Ihre Vollendung ist daher Nebensache; ja das Fragment hat einen geheimen Reiz mehr, weil es zum gedanklichen Weiterführen auffordert. Die poetische Stimmung ist die Hauptsache — zunächst die des Dichters, dann die des Lesers, wenn er dem voranschreitenden Dichter zu folgen weiß.

Niemand wird verkennen, wie vielfältig diese Kunstanschauung der Romantik sich mit modernen Theorien berührt. Auch unsere Neuesten lehren vielfach, nicht als abgeschlossenes Kunstwerk habe die Dichtung Bedeutung, sondern nur als Zeugnis von einer Persönlichkeit — einer Natur, die tiefer und wahrer als andere die Wirklichkeit zu empfinden und zu erleben verstehe. Auch heut steht das Fragment in Ehren, mehr als dem Ernste künstlerischer Arbeit gut thut; und Aphorismen sind für Friedrich Nietzsche wie für Schlegel und Novalis die natürliche Form der theoretischen Äußerung.

In der That dürfen die Modernen vielfach die Romantiker als Bahnbrecher ansehen. Soweit die neuere Entwickelung der Litteratur einen stetigen Fortschritt des Individualismus bedeutet, bewegt sie sich auf Bahnen, die die Romantik im Gegensatz zu den Klassikern eingeschlagen hat.

Vor hundert Jahren ward die Fahne aufgesteckt, die jetzt so siegreich über allen künstlerischen Heeren weht. Wie weit in „Sturm und Drang" die „Originalgenies" und der junge Goethe selbst,

wie weit Rousseau und die Engländer schon ähnliche Tendenzen vertraten, ist hier nicht zu untersuchen; die direkte Tradition des modernen Individualismus aber führt über die ältere Romantik nicht zurück: die früheren Lehrer sind den Schülern nicht mehr bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—1845) die eigentliche Begründung der romantischen Schule bei einem Besuch in der Hauptstadt der Aufklärung zu stande. Er selbst, zum Übersetzen, Vermitteln, Formulieren geboren, ist der einzige unter ihnen, der ein unsterbliches Kunstwerk hinterließ: die Übersetzung Shakespeares. Bei diesem Nationalwerk unterstützten ihn Dorothea Tieck (1799—1841) und Graf Wolf Baudissin (1789—1878). Schlegel hat 17 Dramen übersetzt, darunter „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", „Julius Cäsar" und „Hamlet" Baudissin 13, wovon „König Lear" und „Othello", Dorothea 6, zu denen „Coriolan" und das „Wintermärchen" gehören. Ludwig Tieck aber steuerte zu dieser größten That der Romantik kaum mehr bei als — seinen Namen.

Als Anreger sind er und Fr. Schlegel wieder in erster Linie zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) ist der eigentliche Prophet des Kreises, lebhaft, kampflustig, geistreich, den Widerspruch um seiner selbst willen liebend. Ludwig Tieck (1773—1853) aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von der Gicht gekrümmten Körper, in dem runden großen Kopf mit herrlichen blauen Augen eine Dichterseele, die nur in Stimmungen, Tönen, Ahnungen lebte. Zu künstlerischer Abrundung gelangte er selten. Auch als er (seit 1821) sich einer Kunstform zuwandte, die strengere Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühlsdramen seiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer nur ein Werkzeug, sich selbst auszusprechen. Das geschieht vor allem in den nicht mit Unrecht berühmten Gesprächen der Romane und Novellen. Sie sind nicht ein schmückendes Beiwerk, sondern recht eigentlich die Lebensform seiner Kunst. Die Handlung mag dürftig sein, giebt sie nur Gelegenheit, Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitzuteilen. Wie es später Wahlspruch ward, sich „auszuleben", so herrscht damals die Sehnsucht, sich „auszusprechen". Briefe, Unterredungen, Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsaustausch typisch ausgeprägter Persönlichkeiten soll das letzte, entscheidende Wort gefunden werden. Auch hierin stehen moderne französische

Realisten wie die Brüder Goncourt und Zola unsern Romantikern merkwürdig nahe.

So offenbart sich Tieck in seiner reifsten Epoche. Damals wuchs die glücklich gefundene Kunstform; es gelangen ihm große Werke: „Vittoria Accorombona“ (1840) und der unvollendete „Aufruhr in den Cevennen“ (1826); es gelangen ihm kleine Meisterstücke wie die „Gemälde“ oder geistreiche symbolische Erzählungen wie die „Reisenden“ und der „Wassermensch“. Er lernte seine Subjektivität zügeln; und sein größtes Talent, bestimmte pathologische Gemütsstimmungen zu schildern, vereinigte sich mit seiner großen Belesenheit, um etwa von der Ekstase des religiösen Propheten in der Zeit Ludwigs XIV., von dem Virtuosentum des Verbrechens in dem verwilderten Italien des 16. Jahrhunderts glänzende Bilder zu geben. Zu Anfang unseres Jahrhunderts aber war er noch ganz der in romantischen Stimmungen schwelgende Bewunderer altdeutscher Kunst, der Waldeinsamkeit und Märchenzauber als wirksamste Faktoren einer weltfremden poetischen Ahnung aufsuchte.

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeutungsvollen Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—1834), der große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung der mündlichen Beredsamkeit in Deutschland danken — mochten auch Herder und Fichte ihm vorgearbeitet haben; seit 1799 kam Novalis dazu. Ohne der „Litteratur“ im engeren Sinne anzugehören, bilden noch A. W. Schlegels geistreiche und tieffühlende Gattin Karoline (1763—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (1763—1839), die Tochter Moses Mendelssohns, sowie die Naturphilosophen Schelling und Steffens Glieder des Kreises. Karolinens wundervolle Briefe besitzen noch heut eine lebendige Kraft, die die Dichtungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' Novellen nie besessen haben.

Erst Friedrich v. Hardenberg (1772—1801), berühmt unter seinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die Romantik hoffte. Sein Leben war ein schönes, aber kurzes Gedicht, ganz erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerscheinung schien der schöne Jüngling mit den großen blauen Augen, mit den langen weichen Locken selbst.

Novalis ist Mystiker, aber der verstandesklarste, hellste aller Mystiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Gedanken in unserm Haupt sucht er Gesetze, und es ist ihm ein liebes Spiel,

jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen: ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren, zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf einen geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschung verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnigen Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roman „Heinrich von Ofterdingen" (1799), der in einem Märchen von wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

Noch sechs solche Romane hatte Novalis geplant, sie sollten nach Tiecks Bericht „seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe" darstellen, wie der „Ofterdingen" die der Poesie. Wir blicken hier tief in die seltsamen Verzweigungen der Litteraturgeschichte. Ein Menschenalter älter als die Romantiker hatte einer der originellsten Schriftsteller deutscher Zunge, Wilhelm Heinse (1749—1803), ebenfalls versucht, ein Bild von dem Wesen der Liebe, der Musik, sogar des Schachspiels in geistreichen Romanen niederzulegen: unmittelbar vor dem „Ofterdingen" war das zweite dieser Werke erschienen, „Hildegard von Hohenthal" (1796), ein romanhaftes Lehrgedicht über die Kunst der Töne. Und wieder ein halbes Jahrhundert später erwächst in Frankreich ein Mann, der den Plan der beiden deutschen Ideologen mit ungeheuerer Energie durchführt: Zola verdichtet seine Vorstellungen von Verwaltung, Handel, Krieg, Börse, Kunst in einer zusammenhängenden Reihe von Romanen! eine Natur, in der Stärke ihrer Sinnlichkeit, in dem Fleiß ihrer „Dokumente" Heinse verwandt, zugleich, wie Novalis, Symbolist und Rechner, nur freilich von dem Schwung ihrer Gedanken, dem Glanz ihrer Rede, der Größe ihrer Gesamtanschauung weit entfernt. In der Kunst melodischer Sprache läßt auch Heinse selbst sich mit Novalis nicht vergleichen; nur einer hat ihn hier erreicht: Hölderlin.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798 in Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die neue Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister" (1795) vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis das typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um seinetwillen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür von Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hatte. Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit" ge-

würdigt worden wie etwa nur noch von Schiller und von Wilhelm von Humboldt; für Novalis ist er der „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden". Schelling gehört zu den ersten, die den „Faust" in seiner ganzen Bedeutung erkannten. Gegen Schiller dagegen sind vor allen Friedrich, Karoline, Schleiermacher früh feindlich; August Wilhelm und Novalis, die ihm viel verdanken, leisten keinen Widerstand.

Wie Goethe und Schiller haben die älteren Romantiker ihren Kunstkatechismus, dessen Aussprüche sich teils in den berühmten „Fragmenten" und „Ideen" des von den Schlegel herausgegebenen „Athenäums" (1798—1800), teils in Rezensionen, Briefen und andern Äußerungen verstreut finden. Dies etwa ist das Wesentlichste. Zwischen Künstlern und Nichtkünstlern klafft eine tiefe Kluft. Wer aber ist ein Künstler? Wer sein Centrum in sich selbst hat: wer alle äußeren Eindrücke in sich zu einem lebendigen Ganzen zusammenzubilden weiß. In diesem Sinne sich die ganze Welt anzueignen, ist die Aufgabe der neuen, der romantischen Poesie.

Die große Bedeutung dieser Lehre liegt in der Energie, mit der sie die Intensität des inneren Erlebnisses zum Kennzeichen des wahren Künstlers macht. Nebensache bleibt — und das ist die verhängnisvolle Kehrseite —, wie der Dichter das innere Erlebnis zum Kunstwerk formt.

Das sind die Männer, die der Litteratur um 1800 das Gepräge aufdrücken. Der Litteratur wenigstens, so weit sie sich an die geistig regsten und anspruchsvollsten Kreise wandte. Denn dicht neben den Bewunderern Jean Pauls, ja vielfach mit ihnen identisch folgt die noch viel breitere Schicht der Verehrer unserer schlimmsten Massenfabrikanten. Auf der Bühne fanden „Tasso" und „Tell" kaum Platz, so stark war sie durch den philiströs-moralischen Iffland und den platt-unmoralischen Kotzebue in Anspruch genommen. Für die Romanleser begann gerade 1800 Clauren seine süßlich-lüsternen Erzählungen aus dem Ärmel zu schütteln, während August Lafontaine (der sich zu Clauren etwa verhielt wie Iffland zu Kotzebue) schon 1791 angefangen hatte, größere Romane zum höchsten Entzücken aller gefühlvollen Herzen bis hinauf zum Thron Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu verfassen. Unzweifelhaft hat jeder von diesen vier Männern ein größeres Publikum gehabt, als Goethe, Schiller und Lessing damals zusammen besaßen.

Man darf diese Thatsache nicht übersehen, wenn man das Urteil irgend verstehen will, das gerade damals der berühmteste Kritiker seit Lessing über unsere Litteratur fällte. Unglaublich falsch bleibt es immer noch und allein schon geeignet, gegen die herkömmliche Wendung von der „sicheren Kritik der Romantiker" bedenklich zu stimmen; aber ohne jene Wirkung der allerdings im höheren Sinne „unlitterarischen" Unterhaltungsschriftsteller und Tagesdramatiker wäre es einfach unbegreiflich. A. W. Schlegel hielt von 1801—1804 in Berlin Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Im zweiten Jahre schickte er seiner Geschichte der klassischen Litteratur eine „Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Litteratur" voraus. Da heißt es denn gleich:

> Es wird viel Rühmens gemacht (wiewohl nicht ohne untermischte Klagen über die unerlaubten Neuerungen, über das einreißende Verderbnis der zügellosen Jugend) von der schönen Blüte, dem gesegneten Wachstum und der fruchtbaren Fülle unserer Litteratur. . . Um so auffallender wird es vielleicht erscheinen, wenn ich gestehen muß, daß mir vorkommt als hätten wir noch gar keine Litteratur, sondern wären höchstens auf dem Punkt, eine zu bekommen, es hätten sich eben nur die ersten Fäden dazu angeknüpft.

Diesen erstaunlichen Satz begründet er dann mit der Behauptung, wir hätten wohl berühmte und verehrte Schriftsteller — aber die lese man nicht. Beliebt aber seien nur die Schriftsteller, die der Mode dienen, die unerschöpflich ein kleines Talent, ein enges Stoffgebiet ausbeuten; freilich rechnet er auch Jean Paul selbst zu diesen.

Das Urteil ist ungerecht. Goethe und vor allem Schiller besaßen ein größeres Publikum, als jemals Dichter ersten Ranges in der eigenen Zeit fanden, die französischen Klassiker etwa ausgenommen. Und das Volk hatte neben den schlechten Modepoeten — die keiner noch so glänzenden Epoche gefehlt haben — ganz vortreffliche Lieblingsschriftsteller. Volkskalender, wie Deutschland sie damals besaß, hat keine andere Nation und keine andere Epoche aufzuweisen. Von 1808—1811 gab J. P. Hebel (1760—1826) den klassischen „Rheinländischen Hausfreund" heraus (1814—1815 hieß er „Rheinischer Hausfreund"), aber schon seit 1799 Heinrich Zschokke (1771—1848) seinen „Schweizerboten". Zwei Volksschriftsteller vom ersten Rang suchen mit großem Erfolg den an die schlechteste Lektüre gewöhnten Kreisen Besseres zu bieten. Hebel, eine still friedliche Natur, lebt als Landgeistlicher unter den Bauern. Da hat sich dem liebenswürdigen Dichter, wie Goethe so reizend

sagt, „das Universum anmutig verbauert“; mit der Wiese, dem Flüßchen seiner Heimat, steht er so freundschaftlich, als wäre sie wirklich das blonde Dorfmädchen mit bunten Schleifen im vollen Zopf, als das er sie schildert. Diese vollkommene Einheitlichkeit der Stimmung verleiht auch seinen „Allemannischen Gedichten“ (1803) den unversiegbaren Reiz. — Energischer, prosaischer schreibt Zschokke immer als Volksaufklärer; eine Perle wie „Kannitverstan“ wäre ihm nie gelungen. Aber im Vortrag schwankhafter Abenteuer, in der Kunst, eine ernste Mahnung dem Leser freundlich ans Herz zu legen, wetteifert er mit dem unvergleichlichen Meister der Dialektdichtung.

Auch eine andere Litteratur für die „Unreifen“ bringt es damals zu ansehnlicher Höhe: der gutherzige Domherr Christoph v. Schmid (1768—1854) schenkte den Kinderstuben aller Nationen seine „Ostereier“ (1816) und andere Erzählungen. Uns mögen Tendenz und Stil nicht mehr behagen; für jene Zeit bedeutete dies freundliche Kinderspielzeug einen großen litterarischen Fortschritt.

Übertrieben also und ungerecht ist Schlegels Urteil; unbegreiflich ist es nicht. Eine richtige Erkenntnis liegt ihm zu Grunde: die nämlich, daß zwischen den großen Dichtern und der „Unterhaltungslitteratur“ der Menge nirgends eine so breite Kluft offen steht wie in Deutschland. Wir glauben, daß unser Jahrhundert in Frankreich keinen Dichter gesehen hat, der neben Goethe stehen darf, und auch neben Schiller Victor Hugo zu stellen, tragen wir Bedenken. Aber wie viel gute Autoren zweiten Ranges hat ausnahmslos jeder Abschnitt der französischen Litteraturgeschichte neuerer Zeit aufzuweisen! Und wie viel sicherer sind sie in der Sprache, in der Technik, in dem eigentlich Künstlerischen als unsere Schriftsteller von entsprechender Bedeutung! Wir besitzen in Deutschland wirklich bedeutende Autoren, die überhaupt nicht schreiben können, wie Jeremias Gotthelf; solche, denen nur gleichsam zufällig einmal ein gut geschriebenes Stück entschlüpft, wie E. Th. A. Hoffmann; solche, die ein ursprünglich vorhandenes stilistisches Talent so furchtbar verwahrlosen lassen wie Gutzkow. Wir haben Dichter von tiefer poetischer Anlage, die sich nie die Mühe geben, die metrische Form ausreifen zu lassen, wie Justinus Kerner; und solche, die sich kaum je so zusammennehmen, daß ein abgerundetes Ganzes entsteht, wie Clemens Brentano. Wir haben von großen Talenten Gedichte, deren Wortsinn teilweise unverständlich ist, wie zuweilen bei Annette

von Droste. Solche Erscheinungen kennt man in anderen Kulturländern kaum, so wenig wie man sie bei uns vor der Zerrüttung und Unterbrechung aller Tradition im 17. Jahrhundert kannte. Noch immer gilt Goethes Wort:

Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Ein hochmütiges Verachten aller Schulung und Tradition, eine thörichte Furcht, Lernen könne der Originalität und Fleiß der Selbständigkeit schaden, vor allem ein weitverbreiteter Mangel an Respekt vor älteren Leistungen läßt Goethes Epigramm aus Venedig auch heut noch zu Recht bestehen. Und daran liegt es, daß unsere Modedichter und Unterhaltungsschriftsteller so tief unter denen anderer Nationen, so unabsehbar tief unter den gleichzeitigen Meistern unserer eigenen Litteratur stehen. Man verlangt ja nicht mehr von ihnen! Viel Bessere pfuschen ja auch und mißhandeln Sprache und Vers! Die Kreise, die bei uns Clauren und Lafontaine lasen — und die heut ganz ähnliche Leute begünstigen —, würden in Frankreich Maupassant und Zola lesen; die Familien, die sich Iffland und Kotzebue ansahen, könnten dort Augier und Dumas bewundern.

Wenn sich dies Verhältnis immerhin gebessert hat, so fällt ein Hauptverdienst daran den Zeitungen und Zeitschriften zu. Den Klassikern wie den Romantikern galten sie noch als Hauptförderer des Dilettantismus. Wenn dann bedeutende und geistreiche Männer das Publikum um eine periodische Veröffentlichung zu scharen hofften, scheiterten sie regelmäßig; so nach Schillers „Horen" und Goethes „Propyläen", Herders „Adrastea" und dem „Athenäum" der Brüder Schlegel eben wieder der formgewandte und geistreiche Publicist Friedrich von Gentz (1764—1832) mit seinem „Politischen Journal" (1799), Ludwig Tieck mit dem „Poetischen Journal" (1800). Ganz langsam erst sind die Zeitungen und Zeitschriften die natürlichen Vermittler zwischen den Anspruchsvolleren und den Anspruchslosesten geworden. Sie haben in langer Arbeit unsere Gelehrten, unsere Fachmänner, und unsere „vornehmen Schriftsteller" dazu erzogen, daß sie in gemeinverständlichen Darstellungen denen anderer Länder nicht mehr nachstehen; sie haben das Volk daran gewöhnt, was ihm mit Ernst dargeboten wird, auch mit Ernst entgegenzunehmen. In ihrer Gesamtheit bilden sie

die eigentliche volkstümliche Litteratur der Gegenwart. Es giebt keinen lebenden Dichter, der in Deutschland so populär wäre wie die „Fliegenden Blätter"; „Gartenlaube" oder „Daheim", „Illustrierte Zeitung" und „Deutsche Rundschau" sind nationale Persönlichkeiten mythischer Art. Nur Hochmut kann die gewaltige Gesamtleistung dieser Kräfte geringschätzen. Gewiß stehen hinter unseren Zeitungen und Zeitschriften kein Goethe, kein Schiller, kein Herder, keine Männer wie Tieck und die beiden Schlegel. Aber wir finden eine imposante Zahl tüchtiger, ernsthafter Männer. Der schwache Punkt ist auch heut noch die Erzählung; die Romane und Novellen vieler „Familienblätter" könnten Clauren und Lafontaine geschrieben haben. Aber die wissenschaftlichen und politischen Rundblicke, die Kritiken, die Gedichte sogar sind überwiegend von der Art, daß der „Professor" und der „Arbeiter", die vornehme Dame und die kleinbürgerliche Hausfrau sie alle mit Verständnis, sie alle mit Interesse und Genuß lesen können. Und hier haben wir wirklich ein Stück Litteratur von der Art, wie man es vor hundert Jahren vergeblich ersehnte. Wir verdanken es der Arbeit zahlloser tapferer Männer, namenloser Kämpfer aus dem Geschlecht der vielgescholtenen Journalisten und berühmter Autoren wie Arndt, Görres, Heine, Gutzkow, Gustav Freytag, Kürnberger, Treitschke, Gildemeister, um nur ein paar um die Hebung der Zeitschriften verdiente Namen aus einer langen Reihe zu nennen; wir verdanken es auch jenen Zeitungen, die zuerst von der ganz unlitterarischen „kuriösen Relation" den Übergang zu der Zeitung von einheitlich litterarischem Charakter versuchten. Vor allem ist hier die „Allgemeine Zeitung" zu nennen, des alten Cotta Lieblingskind, in dem Goethes und Schillers Verleger zum erstenmal litterarischen Ehrgeiz zur selbstverständlichen Voraussetzung der Beteiligung machte — ein nun gerade vor hundert Jahren geschaffenes Blatt, dessen freilich nicht immer ungetrübte Objektivität Talenten der verschiedensten Richtung die Beteiligung an der Bildung des Volkes, an dem großen Kampf der Meinungen und Principien ermöglichte.

Ganz unrecht hatte also Schlegel doch nicht, wenn er die ersten Fäden zu einer neuen Litteratur damals eben knüpfen sah. Breiter ist die Grundlage der Litteratur geworden, allgemeiner die Teilnahme des Publikums; aber die künstlerische Höhe jener Zeit haben wir nicht wieder erreicht. Wird uns aber je wieder eine wirklich große Dichtkunst zu teil, so werden die Geister alle daran Anteil

haben, die um 1800 über der deutschen Litteratur leuchteten: Goethe, Schiller und Lessing, und die Romantik, und Jean Paul.

Aber auch die ältere Romantik hatte nicht nur gefördert. Zu aristokratisch hielt sie sich von den großen Interessen des Tages zurück; zu ausschließlich betonte sie das innere Erlebnis.

Da war es nötig, daß Männer kamen, die wieder in persönlicher Wirksamkeit, im Anteil an den großen Tagesfragen ihr Element fanden, wie Alexander von Humboldt (1769—1859) und Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Zwei Naturen von beispielloser Lebenskraft, sind sie durch und durch auf öffentliche Thätigkeit, auf die Bemühung um greifbare Ziele angelegt. Arndt fährt mit dem großen Minister von Stein durch die russischen Steppen; Humboldt, der Weltdurchwanderer, ist unermüdlich in persönlicher Einwirkung auf Friedrich Wilhelm IV. für die vertriebenen Göttinger Professoren oder für Uhlands Auszeichnung thätig. Arndt schreibt pathetische Flugschriften und hält rednerisch bewegte Ansprachen, Humboldt ergeht sich in witzigen Plaudereien und sarkastischen Briefen: ein lebendiges Gegenüber, ein persönlicher Adressat, auf den direkt gewirkt werden kann, ist ihnen Bedürfnis. So hat Humboldt mit seinem großartigen, wenn auch fragmentarischen „Kosmos“ (1845—1858) die populär-wissenschaftliche Litteratur geadelt, und ohne die Autorität seines Vorbildes besäßen wir vielleicht weder die trefflichen Reisewerke der Barth und Nachtigal, der Haeckel und v. d. Steinen, noch die meisterhaften gemeinverständlichen Vorträge und Darstellungen eines Justus Liebig, Henle, Helmholtz, du Bois-Reymond, Brücke und so vieler anderer. — Arndt hat mit seinen prachtvollen Prosaschriften den Nachhall nicht gefunden, den er verdiente. Besäße eine andere Nation ein Buch wie seinen „Geist der Zeit“ (1807), so voll eindringlicher Charakteristik der Völker, voll mahnender Schilderung der Stände, voll feuriger Vaterlandsliebe — es stände auf dem Bücherbrett jedes Patrioten, es fehlte nirgends, wo man Kraft der Rede ehrt. Wir schwärmen heut für Carlyle; hier könnten wir Deutsche mehr haben als an Carlyle. Doch heut ist es dazu wohl zu spät. Dafür wirken noch heut seine Lieder, die ihr volkstümlich-patriotischer Ton zu den ersten deutschen Nationalliedern machte: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ „Was blasen die Trompeten?“ und, schwungvoller als beide: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“.

Aber der gleiche Geist der Aktivität ergreift selbst den welt-

scheuen, früh gebrochenen Träumer. So vielfach sich Friedrich Hölderlin (1770—1843) vor allem mit Novalis berührt — er gehört der Romantik nicht an und nicht ihrer Weltanschauung. Wie Zacharias Werner Luthern zum bleichen Nachtwandler und Tieck Hardenbergs lebensfrische Braut zum früh dem Tode reifen Kind umgedichtet hat, so hat man Hölderlin zu einem Bild der Sanftmut und Weichheit gemacht. Er aber wußte wohl: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Ewig Ebb' und Flut!" Daß der Student einmal einem „Mägdlein-Praeceptor", der ihn nicht grüßt, den Hut vom Kopf schlägt, hat nicht gerade viel zu sagen; viel aber, daß er selbst einmal all seine Melancholie auf getäuschten Ehrgeiz zurückführen möchte. Und nicht immer beschränkte sich sein Träumen auf litterarische Wirksamkeit. In der Zeit der französischen Revolution nahm er für diese leidenschaftlich Anteil („wir kriegen schlimme Zeit, wenn die Österreicher gewinnen; der Mißbrauch fürstlicher Gewalt wird schrecklich werden"). Auch in seinem Roman bekämpft er nicht, wie die älteren Romantiker, die Konvention, die Tradition, die Geselligkeit, alle Arten geistiger Fesseln — sondern wie die jüngeren die beengende Allmacht des Staates. Er preist den Athener glücklich: „er kann die Willkür nicht ertragen, weil seine göttliche Natur nicht will gestört sein; er kann Gesetzlichkeit nicht überall ertragen, weil er ihrer nicht überall bedarf." Das hätte Wilhelm von Humboldt freudig unterschrieben; weiter aber als der Staatsmann blickt der Dichter, wenn er — im Jahre 1800! — die „wundergroße That" des Theseus, die freiwillige Beschränkung seiner eigenen königlichen Gewalt, preist! Wahrlich, Hölderlin war nicht nur ein Träumer! „Eine tiefe Verbitterung gegen die Versunkenheit des Vaterlandes" hat Scherer als die Grundstimmung bezeichnet, die durch Hölderlins ganzes Dichten und Leben ging. Der weiche Elegiker läßt seinen „Hyperion" mit der bittersten Satire enden — statt eines Volkes von Übermenschen findet Hyperion in Deutschland nur eine tief erniedrigte Nation. Nur wünschen und klagen konnte Hölderlin in der wundervollen Prosa jenes Briefromans „Hyperion" (1797—1799), in den melodischen Rhythmen seiner meist in antiken Maßen gebauten Gedichte (gesammelt erst 1826 erschienen); auch für ihn galt Heinrich von Kleists herzzerreißender Ausruf:

Wehe, mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Dieser neue Geist der Aktivität scheidet schon die Männer, die von der älteren zur neueren Romantik überleiten, von den Tieck und Schlegel. Zacharias Werner (1768—1823) ward nach wüstem Leben ein asketischer Prediger und erhitzte die Lebemänner des Wiener Kongresses mit seinen bedenklichen Predigten; Adam Müller (1779—1829), Heinrich v. Kleists Freund, der Staatsrechtslehrer, ward Journalist und Agitator. Bezeichnend ist es auch, daß Werner vor allem durch das einaktige Trauerspiel „Der 24. Februar" (1809) Einfluß gewann. Er regte damit die Reihe der Schicksalstragödien an, die besonders von 1815—25 die deutsche Bühne beherrschten. Sie waren ganz auf starke Wirkungen berechnet. Man verlangte lebhaftere Erschütterung, größere Erregung der Nerven, als das klassische Drama oder die allzu sublimen Leistungen der älteren Romantiker boten. Die Schicksalstragödien waren ganz übersättigt von Schauer und Grausen: wie bei Maeterlinck setzt das gleich mit heulenden Winden und klirrenden Fenstern ein und schreitet in schauriger Monotonie der Sprache durch düstere Ahnungen, halb ausgesprochene Andeutungen zu Mord und Wahnsinn fort. Schon die harten, hölzernen Namen sind bezeichnend: grundsätzlich heißen die Figuren Holm, Horst, Hort. Das klingt wie der Axthieb des Henkers auf den Holzklotz und soll auch so klingen; es dient der Stimmung so gut wie auf der anderen Seite die volltönenden langen Namen bei Hölderlin: Armenion, Adamas, Gorgonda, Notara, Bellarmin, Alabanda, Hyperion, Diotima. So schwelgt die Zeit im hellen oder düstern Klang. Die Schicksalstragödien haben ihre eigene Mythologie, in deren Bann sie den Hörer hineinzwängen. Auf den einzelnen Zuhörer, auf seine Nerven und Sinne geht die Wirkung — wie fern lag das den Klassikern, und wie weit blieben davon auch die älteren Romantiker noch entfernt!

Bei den Dichtern, die der eigentlichen „jüngeren Romantik" angehören, kommt eine neue maßgebende Forderung hinzu; und auf der beruht ihre fortwirkende Bedeutung. Am klarsten hat sie E. Th. A. Hoffmann formuliert: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins

äußere Leben zu tragen." Das ist das Ergebnis des neu erwachten Geistes der Aktivität, der persönlichen Regsamkeit. Das ist das Neue: die Forderung wirklicher Anschauung. Nie hätten sie Tieck oder Novalis gestellt! Im Gegenteil hätten sie gefürchtet, den Reiz der Stimmung sich und den Teilnehmern zu verderben, wenn sie die Dinge zu deutlich ins Auge faßten. Novalis' mittelalterliche Reichsstadt liegt in fernen Nebeln; in der Arnims kann man wohnen. Tieck singt in unbestimmten Tönen von der Waldeinsamkeit; Bettina wirft sich vor unseren Augen auf das Gras und beschreibt den Käfer, der über ihre Hand kriecht.

Und dennoch ist dieser unendliche Fortschritt, der erst wieder eine gesunde Widerspiegelung des wirklichen Lebens ermöglichte, eine folgerechte Weiterentwickelung aus der Lehre der älteren Romantik. Aus ihrem Hinweis auf die Originalität, auf den „eigenen Mittelpunkt" erwuchs auch ihnen der Anspruch, die vorhandene Welt zu „bearbeiten"; nur verachteten sie dabei als gute Schüler der spekulativen Philosophie die Sinne. Nun ruft Rahel: „O gesegnet, tausendmal gesegnet, liebe Sinne!" gerade wie der junge Goethe, Herders Schüler, gerufen hatte: „Gott erhalt' unsre Sinnen und bewahr' uns vor einer Theorie der Sinnlichkeit". Auf Goethe hatten Schlegel und Novalis hingewiesen: von ihm zu lernen versuchen erst Rahel und Bettina. Er hatte es in Rom erkannt, daß nichts schwerer sei, als die Dinge zu sehen, wie sie sind; durch Übung seiner Sinne wollte er das erlernen, wollte erzwingen, daß nichts ihm mehr Tradition und Name sei, alles anschauende Kenntnis. Auch die jüngeren Romantiker sehen ein, daß zur Aneignung der Welt die Sinne mehr taugen als geistreiche Paradoxien; daß eine selbständige Beobachtung mehr erobert, als ein mystisches Vertrauen auf den geheimen Zusammenhang der Dinge. Ist es ein Wunder, daß der Gebrauch der Sinne sie wie eine neue, wunderbare Entdeckung entzückt? daß sie sich in virtuoser Beschreibung von Dingen und Geräuschen und Düften nicht genug thun können? Tieck hatte versucht, durch eine poetische Prosa die Stimmung nachzubilden, die bestimmte Instrumente erwecken, und hatte so das Fagott oder das Waldhorn sprechen lassen; wenn Brentano das nachahmt, giebt er nicht mehr die Stimmung wieder, sondern den Eigenklang der Instrumente.

Nicht alle haben litterarische Denkmale von dauerndem Wert hinterlassen. Rahel (1771—1833), der das gute neue Buch von

Berdrow hoffentlich wieder die Leser und Bewunderer schafft, die zu lange ausgeblieben sind, ist nur die Prophetin der jüngeren Romantik; ihre Bedeutung liegt in der ganz einzigen Selbständigkeit, mit der sie jedem Phänomen gegenübertritt. Es giebt für sie gar keine Tradition; sie sieht und hört alles in diesem Augenblick zum erstenmal und deshalb auch mit einer Kraft des Eindrucks, die anderen versagt ist. Wir haben alle Goethes Gedicht an Friederiken gelesen, mit dem er ihr ein seidenes Band übersandte, und wir haben uns alle der lieblichen Verse gefreut. Rahel aber, da sie es liest, empfindet es, als habe Goethe es ihr gesandt; sie fühlt sich ganz in die Situation hinein. „Nein, so muß man nicht schreiben! er nicht!"; Sie fühlt, als sei es eben geschehen, welche Verantwortung der Dichter mit diesen Worten auf sich nimmt, was Friederike empfinden muß, wenn das Band, das sie verbindet, doch nur ein leichtes Rosenband war — und sie muß laut aufschreien beim Lesen. Nur im Gespräch oder in Briefen gelingt ihr unter dem Druck eines erregenden Moments eine Improvisation; vorbedachte Schriften abzufassen ist ihr versagt. — Auch Josef Görres (1776—1848), der Begründer der ultramontanen Partei in Deutschland, ist nur Redner, Improvisator, mindestens in seinen besten Büchern. Eine gewaltige Kraft der Anschauung lebt in ihm. Jede Metapher wird zum angeschauten Bild. „Das Wetter ändert sich", sagt ein anderer Redner im Gleichnis; ihm lebt das sofort: „Die Pfauenweibchen schreien jämmerlich, die Schwalben streichen an der Erde hin, der Laubfrosch steigt an der Leiter nieder, die Funken hängen sich an den berußten Töpfen an — es will ander Wetter werden!" — Anschauung ist auch das große Geheimnis der Kunst, mit der E. Th. A. Hoffmann (1776—1822) die Spukgestalten der unsichtbaren und die noch unheimlicheren Figuren der wirklichen Welt vor uns aufsteigen läßt; sichtbar, greifbar führen sie ihren wilden Gespenstertanz auf, symbolische Geberden mit realistischen Bewegungen untermischend. Hoffmann ist beinahe so wenig Stilist wie Rahel; ja wenn ihr oft blitzende Sätze gelingen, schleppen sich bei ihm auch die geistreichsten Aussprüche in ungelenken Perioden hin. Einen Satz ganz brutal in der Mitte entzwei zu brechen, um etwas einzuschieben, macht ihm nicht die geringste Sorge; für Wohlklang der Rede hat der begabte Musiker kein Ohr, für Lautsymbolik trotz aller Freude an Beziehungen zwischen Form und Inhalt nicht das geringste

Talent. Und diesem Schriftsteller, dem die Hilfsmittel der Sprache erstaunlich wenig zu Gebote stehen, gelingt es, uns Gestalten und Ereignisse sichtbar vor Augen zu zaubern, die alle Virtuosität anderer Meister in Spuk- und Wundergeschichten uns nie wahrscheinlich machen würde. Wir sehen die grausigsten Verwandlungen, Doppelgänger stieren sich an, ein Student verliebt sich in eine Puppe mit eingesetzten Glasaugen, und ein Räuber sucht ein Kind am Feuer zu braten; der Kater Murr und der Hund Berganza sprechen und denken; diesem Menschen geht seine Identität verloren, jenem wird von aller Welt zugerechnet, was irgend in seiner Nähe geschieht. Tiefsinn und Wahnsinn reichen sich, kaum unterscheidbar, die Hand. Krankhafte Seelenzustände sehen wir mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen und fühlen fast die Leiden jenes furchtbaren Goldschmiedes Cardillac mit, der seine Kunstwerke nicht lassen kann und den morden muß, der sie ihm abkauft. Dazwischen alle unheimlichen Geräusche, hohles Klopfen an den Mauern, geisterhaftes Orgelspiel, betäubende Gerüche von wundersamen Blumen. Und neben dem allen, wie bei Rahel Trivialität neben Offenbarung, fest und einfach gezeichnete historische Bilder, Marino Faliero und sein Ende, ein altdeutscher Zunftschmaus; oder noch lieber beides vermischt: Magier schreiten über den Gendarmenmarkt in Berlin, ein verwunschenes Haus liegt in der Hauptstraße der Residenz neben einer Konditorei. Und wir glauben ihm alles, und unsere skeptischen Nachbarn, die Franzosen, lesen oder lasen doch lange von allen deutschen Schriftstellern nur ihn, und Otto Ludwig so gut wie Ernst v. Wildenbruch, Richard Wagner so gut wie Jacques Offenbach hat es gereizt, seine Gestalten in das grelle Licht der Theaterlampen zu rücken. Wie ist das alles möglich? Es ist möglich, weil Hoffmann seine große Forderung erfüllt. Er sieht wirklich die Gestalten und die Dinge vor sich, so greifbar, daß er sie uns beschreiben kann wie den Blumentopf am Fenster; so bestimmt sieht er sie, daß er sie sprechen hört mit ihrem eigentümlichen Tonfall und wieder von uns verlangen kann, aus der Redeweise einer Figur uns ein deutliches Bild ihrer ganzen Erscheinung zu machen. Und noch mehr. All das ist bei ihm keineswegs müßige Erfindung, willkürlicher Spuk — es wächst hervor aus dem Boden einer eigenartigen Weltanschauung. Hoffmann meint ernstlich, diese Welt des Grauens und der Wunder sei so wirklich wie die triviale Alltagswelt; oder, besser gesagt, er meint, diese sei

so wenig wirklich wie jene, sei so gut ein Reich des Spuks und Traums wie die Welt, in der sein „Sandmann“ und die fürchterlichen „Elixire des Teufels“ spielen. Der Staat ist ihm nur ein lächerliches automatisches Spielwerk, in dem täglich zur selben Zeit derselbe Mann zu demselben Fenster heraussieht und sich dann wieder umdreht; die Gesellschaft ist ihm nur ein Maskenfest, in dem Tiger und Hund und Katze und andere wilde Bestien zahme Gäste spielen. Aus der Tiefe dieser Verachtung der Wirklichkeit quillt sein Glaube an die Visionen seiner Phantasie hervor; wie Tasso ruft er: „Sie sind ewig, denn sie sind!“

Noch höher hebt sich der Größte unter ihnen: Heinrich v. Kleist (1777—1811). Heinrich v. Kleist entstammt einer alten märkischen Adelsfamilie, von der das Volkssprichwort rühmt: „alle Kleists ehrlich“. In Frankfurt an der Oder, der verfallenden alten Universitätsstadt, (18. Oktober 1777) geboren, trat er, wie es sich für sein Geschlecht fast von selbst verstand, früh (1792) in das preußische Heer. Aber alles widerstand ihm dort, am meisten die rohe Bildungslosigkeit der zu trockenem Gamaschendienst herabgesunkenen Kameraden. Gewaltig gährt es in dem zukünftigen Poeten, der von seinem Beruf noch keine Ahnung hatte. Er studiert, lernt mancherlei, ohne doch die Unsicherheit der Grundlage je ganz überbauen zu können; grammatische Fehler verirren sich in seine reifsten Werke. Dann kommt ein Tag, den er den wichtigsten seines Lebens nennt: auf einer abenteuernden Reise (die er wahrscheinlich zur Heilung von hypochondrischen Vorstellungen unternahm), in Würzburg entdeckt er seinen Beruf zum Schriftsteller: sein Natursinn erschließt sich, und indem er ihm Ausdruck giebt, begreift er, daß er schreiben kann. Es folgen mancherlei Fahrten, einem unbestimmten Ziel entgegen. Er lebt, wie er dichtet: aus einer unklaren dumpfen Stimmung sucht er durch die Hingabe an diese Stimmung selbst sich zur Klarheit zu bringen. Er hat später in dem höchst charakteristischen Aufsatz: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ auseinandergesetzt, was sein Verfahren sei: die dunkle Vorstellung sich zunächst dunkel ausdrücken zu lassen, bis sie, gefördert von dem Druck der unterbrechenden Mitredner, gleichsam aus sich selbst heraus zum Aussprechen gelangt. Das ist die Technik seiner Werke wie seines Lebens. — So zieht er zweimal nach Paris, 1801 und 1804, und wird beinahe als Spion erschossen; er lebt mit Zschokke (1801)

in der Schweiz, er geht nach Weimar, wo der alte Wieland ihn herzlich aufnimmt und als der erste seine Eigenart erkennt. Später hält er sich mit Adam Müller in Dresden auf und giebt eine erfolglose Zeitschrift heraus, den „Phöbus". 1809 will er am Kriege Österreichs teilnehmen; er wird zurückgewiesen und sieht Frankreich siegen, ohne nur den Säbel ziehen zu dürfen. Verzweifelt kehrt er nach Berlin zurück und giebt, wieder mit Adam Müller, die „Berliner Abendblätter" heraus. März 1811 muß er sie eingehen lassen. Persönliche Bedrängnis, Verzweiflung über Deutschlands Zukunft, das unglücklich verlockende Wort einer Freundin ziehen ihn von der Welt herab; er, der im „Prinzen von Homburg" so ergreifend geschildert hat, wie fest der kühnste Mensch am Leben hängt, er gab sich am 21. November 1811 gemeinschaftlich mit jener Freundin, Henriette Vogel, den Tod.

Dumpfes Suchen aus der Unklarheit zum Licht spricht aus diesem Leben; und sein Ziel hat er nicht deshalb verfehlt, weil die Energie zum Durchkämpfen ihm gemangelt hätte, sondern weil immer von neuem die böse Verworrenheit aufstieg aus dem Grunde seiner Seele und aus den Wirren um ihn her. Aber jedes seiner Werke ist ein Triumph über diesen Feind, ist ein Sieg der Klarheit über die Verworrenheit. Und überall ist der Weg derselbe: rücksichtslos tapferes Beharren, das sich den Weg bahnt durch die dichten Nebel, sei es zum erwünschten Ziel, sei es zum befreienden Tode.

Mit kühler Sachlichkeit hat Goethe über ihn geurteilt: „Der gegenwärtige Dichter Kleist geht auf die Verwirrung des Gefühls aus." Man hat das Wort gern wiederholt; ich wage zu behaupten, daß es nur zeigt, wie wenig Goethe Kleist verstand, verstehen konnte. Überall geht Kleist von einer Verwirrung des Gefühls aus — überall ist das Problem, aus ihr heraus die Klarheit zu finden. Verwirrung in der Seele Alkmenens, die ohne ihre Schuld dem geliebten Gatten untreu geworden zu sein fürchtet; Verwirrung in der Seele der „Marquise von O.", die in einer Novelle von kühnster Paradoxie in dem Manne, der die Ohnmächtige vergewaltigte, den Verbrecher und den Vater ihres Kindes, hassend und liebend zugleich, sucht. Verwirrung im Herzen Michael Kohlhaasens, des rechtlichen, ernsten Mannes, der plötzlich das Fundament seiner Sittlichkeit, den Glauben an die Gerechtigkeit der Gewaltigen, einstürzen sieht, und in den Besuchern von Meister Adams Gerichtsstube, die aus dem Richter immer deutlicher den Schuldigen

sich herausschälen sehen. Aber die großen Gestalten stehen über der Verwirrung. Unbeirrt durch die Grausamkeiten ihres Geliebten, keinen Augenblick irre an seiner Liebe, geht Käthchen durch Wasser und Feuer; fest und gerade schreiten Hermann und der Große Kurfürst ihren Weg.

Diesem Gang von der Verwirrung zur Klarheit entspricht die Technik seiner Dramen. Aus einer unsicheren Stimmung, die den Helden umgiebt, erwächst in rascher Entwickelung das Problem. Diese Stimmung lebt in allen Nebenfiguren; hell wird sie in dem Helden. Und darin liegt es, daß bei Kleist die Gesamtpersönlichkeit, die Volksindividualität zum eigentlichen Helden wird. Der Heros der „Hermannsschlacht" ist das deutsche Volk; der rechte Sieger im „Prinzen von Homburg" ist: Brandenburg. Ein kühner Schritt war damit gethan auf Schillers Wegen über ihn hinaus; fast ein Jahrhundert sollte es dauern, ehe wieder ein kühner, einsamer Neuerer, Gerhart Hauptmann, in den „Webern" und „Florian Geyer" die Bahn weiterzuschreiten wagte.

Zeigt sich schon in dieser Individualisierung der Volkstypen und der Zeiten Kleists hellseherische Schärfe der Beobachtung, so feiert sie freilich in der Zeichnung einzelner Gestalten noch höhere Triumphe. Menschen zu zeichnen hatte man seit „Iphigenie" und „Tasso" fast ganz verlernt. Schillers Figuren hatten eine größere Allgemeinheit, sollten sie haben; nur noch vereinzelt und nur in Hauptgestalten wie der Jungfrau von Orleans, Wallenstein, Demetrius und Marfa vertiefte er die Psychologie zu individueller Wahrheit. Die älteren Romantiker hatten sich um Stimmungen viel, wenig um Charaktere gekümmert. Hoffmann schuf Gestalten von grausiger Lebenswahrheit, aber es waren keine Menschen, es waren Fabelgestalten wie die Böcklins. Kleist sah wieder den Menschen. Welche Figuren hat er uns geschenkt! Wie lebensvoll ist jede Rolle im „Zerbrochenen Krug", Adam in seiner tölpischen Schlauheit, der Schreiber Licht mit seiner glatten Gewandtheit, die polternde Alte! Thusnelda in der „Hermannsschlacht", die Ritter und der alte Knecht im „Käthchen", der prächtige Kottwitz und Natalie im „Prinzen" — sie sind echt in jedem Wort und jeder Bewegung. Ebenso deutlich sind die Situationen gesehen, Kohlhaas bei Luther, der Husar vor dem Wirtshaus, der sich noch ein Gläschen einschenken läßt vor der Flucht; oder wie Guiscard der Ohnmacht nahe ist und Helena ihm die große Heerpauke unter-

schiebt, wie Friedrich Wilhelm, da er an den alten Kottwitz denkt, zuerst die Silberlocke sieht, die ihm in die Stirn hängt. Und so sieht Kleist auch jede Einzelheit und schwelgt bis zur Übertreibung in ihrer Ausmalung: berühmt ist die Schilderung des zerbrochenen Kruges durch Frau Marthe Rull. Oder wie Penthesilea die Prothoe anfährt:

So, so war es jener,
Der zitternd stand, mit eingeknicktem Helmbusch.

Die neugewonnene Gabe der Anschauung bewährte Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843) zwar nicht in seinen Ritterromanen und nordischen Dramen, wohl aber in dem reizenden Märchen „Undine“ (1811). Diese liebliche Verkörperung der fließenden Welle, die menschliche Dauer erhalten will, ist angeschaut; die glücklich erfundene Gestalt hat in Schwinds und Grillparzers Melusine, in Andersens kleiner Seejungfrau, in Hauptmanns Rautendelein mancherlei Schwestern erhalten, ohne verdunkelt zu werden. Und Kühleborn, der strenge Hüter seines Elements, ist nicht minder wahr, wahr wie eine Gestalt echter Mythologien, wie ein Meerwunder Böcklins.

Dann wieder zwei Männer der Agitation. Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852) hat sich allmählich in eine mythische Rolle hineingeredet: er glaubte wie ein Barde der Klopstockischen Gelehrtenrepublik in hochgesetzten Orakeltönen predigen zu müssen und gewöhnte sich auch für seine Person eine affektierte Haltung an, die seinem Bild bei der Nachwelt schadete. Von Haus aus aber entbehrte der Turnvater keineswegs einer kräftigen volkstümlichen Beredsamkeit. Wo ein würdiger Gegenstand ihn entflammte, wie in dem vielgepriesenen Nachruf auf seinen jung gefallenen Freund Friedrich Friesen, da tönte sein Wort hell und klar wie das Schwert am Schild. Sein „Deutsches Volkstum“ (1810) bleibt immer reich an originellen, wenn auch oft allzu originellen Anregungen, an kräftigen Wendungen. Neben Arndts machtvolle Flugschriften, neben Kleists leidenschaftliche Aufrufe darf man es freilich nicht stellen, weil ihm Kleists poetisch loderndes Feuer so gut wie Arndts gesunde Klarheit und sein heller praktischer Verstand fehlten. Den Chauvinismus wollen wir dem „Alten im Bart“ am ersten verzeihen, auch wo er in ein gefährliches Kraftburschentum ausartete. Eben erst (1808) hatte Fr. Schlegel in der geistreich beredten Schrift über „Sprache und Weisheit der Indier“ das sanfteste, thaten-

scheueste aller Völker den Deutschen zum Musterbild aufgestellt, und eine leidenschaftliche Schwärmerei für die „stillen, schönen Menschen", die noch Heine „vor Lotosblumen knieen" läßt, war ausgebrochen; es konnte nicht schaden, wenn da gerade jetzt der Erzieher der deutschen Jugend alle Bildung der Zeit ziemlich energisch beiseite schob. Auch meinte er es nicht so ernst und lobte noch viel zu viel Bücher als gute Volksnahrung.

Neben den weltlichen Volksredner stellen wir einen geistlichen: Claus Harms (1778—1855), den Neubeleber der volkstümlichen Predigt. Der Ditmarsche hatte sich aus Knechtsdiensten aufgearbeitet wie später sein Landsmann Hebbel; fast zwanzig Jahre war er, als er endlich auf die ersehnte Lateinschule kam. Das Jahr 1814, in dem Zacharias Werner Priester ward, brachte ihm den „Durchbruch der Gnade". Der Rationalist ward streng orthodoxer Lutheraner und veröffentlichte 1817 als neuer Luther 95 kriegerische Thesen. Nach langer eifriger Wirksamkeit starb er in der Heimat, die er kaum je verlassen. Sein Ziel war, die Predigt durch den Volksgeist zu erneuern: einfältig soll der Redner Gottes sprechen, dabei lebhaft, von Seele zu Seele; er wendet deshalb auch gern Dialoge an. „Vor allem keine Büchersprache!" ruft er aus und ist mit seiner sorgfältig gepflegten Volkspredigt wirklich einer der ersten gewesen, die der Eigenart der mündlichen Rede gerecht wurden.

Clemens Brentano (1778—1842) und Achim v. Arnim (1781—1831) haben, wie A. W. Schlegel, durch geniale Aneignung mehr geleistet als durch eigene Produktion. „Des Knaben Wunderhorn" (1806), die herrliche Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern, bleibt ihr größter Ruhmestitel. Welche Fülle poetischen Stoffs haben sie wieder in Bewegung gesetzt! Ein ganzes Meer von Dichtung hat der Heidelberger Kreis — zu dem besonders noch Görres gehörte und in weiterem Sinne die Brüder Grimm, Uhland, Kerner — durch seine Pflege älterer Poesie wieder entdeckt, und wie kühn und froh fuhren da die ersten Schiffer hinaus auf dies Meer! — In seiner eigenen Dichtung aber erscheint Brentano beinahe wie ein Spanier aus dem Zeitalter der Gegenreformation; zu wunderlich mischen sich heiße Sinnlichkeit und kaltes Spiel, süße Klänge und gesuchter Witz. Fast wie ein schöner Zufall steht in dem bizarren, von stark duftenden Blumen gefüllten Treibhaus seiner Schriften die rührend einfache, in schlichter Umrißmanier durchgeführte Geschichte „vom braven Kasperl und dem

schönen Annerl". — Und Arnim blieb nur zu lange in jener romantischen Willkürlehre befangen, die ihn einmal den ungeheuerlichen Satz aufstellen ließ: „Es giebt keine Poesie, die man nicht, ebenso wie die Maler ihre Gruppen, nach der Beleuchtung des Ortes verändern könnte, ohne in die Bedeutung des ganzen Bildes einzugreifen." Aber allmählich erzog er sich doch an den Erzählungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu einem ernsteren, strengeren Stil. Nun gelingen ihm seine besten Novellen und auch seine größte Schöpfung: „Die Kronenwächter". Auch dieser groß gedachte historische Roman blieb Fragment wie so viele Werke der romantischen Schule; nur den ersten Teil hat Arnim (1817) veröffentlicht. Er ist ganz erfüllt von kräftiger Anschauung. Die Reichsstädte des untergehenden Mittelalters, das idyllische Waiblingen und das stolze Augsburg, wachsen vor unseren Augen aus dem Boden, und originelle Gestalten bewegen sich darin, „jeder Einzelne eine eigene Welt". Mit paradoxer Kühnheit tritt Arnim hier allen konventionellen Typen entgegen. Er schildert eine Äbtissin nicht als die blasse ideale Klosterfrau der Tieck und Fouqué — ihm ist sie „eine alte, sehr lebendige Jungfrau, von gar unermüdlicher Thätigkeit". Und gar der vielbeschrieene Erzzauberer Dr. Faust, der sprichwörtliche Grübler, wird hier in den wunderthätigen Charlatan rückverwandelt „mit dem feuerroten, dicken Gesicht, mit weißblondem Haar und kahler Platte, in roten Pluderhosen und schwarzem Wams, mit zehn Ehrenketten darauf. Auch einen prachtvollen türkischen Dolch trug der feurige Drache und um seine Hüften einen Kranz von Amuletten." Die ganze Entwickelung von Klopstocks Arminius zu dem Grabbes, von der blassen Gedankendichtung zum kräftigen Realismus liegt in dieser Figur vorgezeichnet.

Jacob und Wilhelm Grimm (1785—1863 und 1786—1859), die Begründer der deutschen Philologie, haben in der Fortbildung von unbestimmt schwärmerischen Vorstellungen zu klarer Anschauung noch Größeres errungen. Ihnen danken wir, daß an Stelle abenteuerlich-romantischer Phantasien endlich ein lebensvolles und in den Grundzügen mindestens zuverlässiges Bild der deutschen Vorzeit, der deutschen Volksseele, der deutschen Gesamtentwickelung trat.

Für die deutsche Litteratur haben die beiden herrlichen Brüder zunächst als Stilisten Bedeutung. Jacob Grimm ist wohl der größte Meister wissenschaftlicher Darstellung, den wir besitzen. Poesie durchdringt jede seiner Forschungen, nicht als äußerliche Zuthat,

sondern als nachschaffendes Mitfühlen. Gleichnisse von anschaulichster Wirkung fließen ihm ungewollt in Fülle zu; aus kleinen Fingerzeigen erwachsen seiner Phantasie bedeutsame Zusammenhänge. So recht aus der Seele des germanischen Volkes heraus sucht er seine Sprache, sein Recht, seinen Glauben zu erfassen. Litterarhistorische Arbeit hat er weniger gepflegt, doch auch hier vor allem in der berühmten Denkrede auf Schiller (1859) seine Kunst genialer Reproduktion bewiesen. Seine akademischen Reden, vorab die auf seinen großen Mitarbeiter Karl Lachmann und auf seinen Bruder, sowie die schöne Rede „über das Alter", bezeichnen überhaupt eine neue Stufe in der Geschichte unserer akademischen Beredsamkeit: poetischer, wärmer, eindringlicher lösen sie die kühlen Abhandlungen Wilhelm v. Humboldts ab. — Wilhelm Grimm aber ist vor allem der Hauptredaktor jener unschätzbaren Sammlung, der „Kinder- und Hausmärchen" (1815). Herder hatte eine solche Sammlung gefordert; aber erst jetzt gelang sie, und das war gut: frühere Zeiten hätten für die Eigenart des Märchens noch nicht den sicheren Blick, an seiner schlichten anschaulichen Technik noch nicht die rechte Freude gehabt; noch die Schlegels oder Tieck hätten sich nicht mit dieser klassischen Nachschöpfung, Nacherzählung begnügt.

Wilhelm Grimms Sohn Herman, unser berühmtester Essayist, heiratete Bettinens und Achim von Arnims Tochter Gisela, so daß die romantische Poesie und die ihr verschwisterte Philologie wenigstens in ihren Kindern eine symbolische Ehe eingingen. Bettina (1785—1859) ist aber auch selbst der Brennpunkt, in dem die Strahlen der verschiedensten Leuchten sich begegnen. Schön charakterisiert sie in diesem Sinne ihr Bruder: „Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt!" Clemens' Schwester, Arnims Gattin, vereint sie Eigenheiten der süddeutschen und norddeutschen Romantik: die lyrische Weichheit, den Stimmungsreichtum der einen mit dem kräftigeren Erfassen der Gegenwart bei der andern. Wie Arnim und Fouqué, aber noch stärker als beide, nimmt sie Anteil am politischen Leben und widmet der Pflicht unserer Fürsten, Könige der Armen und Beladenen zu sein, zwei Werke: „Dies Buch gehört dem König" (1843) und „Gespräche mit Dämonen" (1852). Vor allem aber bedeutet Bettina die Versöhnung der Romantik mit Goethe. Bei aller offiziellen Bewunderung hatten die Jüngeren von ihm wenig gelernt, wie er seinerseits von Kleist und Hoffmann nichts wissen

wollte; und Brentano hatte sich sogar in eine böse Verdrießlichkeit gegen die „Weimarer Ziererei“ hineingeredet. Jetzt erst, in Bettinen, wird die Verehrung unseres größten Dichters lebendige Wirklichkeit.

„Seinem Denkmal“ hat Bettina das schönste ihrer Werke gewidmet: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ (1835). Zunächst ist das ganz wörtlich zu verstehen: sie hatte ein Denkmal des Großen modelliert, dessen Errichtung sie zu erleben hoffte; es steht jetzt im Weimarer Museum. Der Dichter, in heroischer Nacktheit, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel, vor sich die Leier, mit deren Saiten ein Genius spielt. Aber dann meinte sie es auch symbolisch: sein Denkmal im Herzen des Volkes wollte sie aufbauen. Als einen „Befreier“ wollte der alte Goethe sich aufgefaßt wissen — „Meister“ sei er von niemand gewesen. Aber Befreier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, geberde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördert.“ Gerade so faßt ihn Bettina auf, und sie zuerst, und sie fast allein: als den Befreier, der uns Mut giebt, von innen heraus zu wirken. Indem sie um die wenigen Briefe, die sie mit Goethe wirklich gewechselt, um die Worte, die sie bei fünfmaliger Begegnung ausgetauscht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, voll Vogelgesang und anmutiger Zierate aufbaut, wird er ihr zum Genius der Selbstbefreiung, löst er ihr die Zunge für alle Erlebnisse ihres reichen Herzens. Ebenso hat sie dann in zwei anderen Schriften ihre beste Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in den Mittelpunkt gestellt: „Die Günderode“ (1840) und „Clemens Brentanos Frühlingskranz“ (1844). Diese drei Werke gehören zusammen, und sie verbürgen Bettinens Unsterblichkeit. Mit den Briefen ihrer Korrespondenten geht sie um wie Arnim und Brentano mit den Volksliedern: sie erweitert, sie verändert, sie setzt um, aber immer nur, um den Charakter des Ganzen, wie sie ihn auffaßt, desto klarer hervortreten zu lassen. Die geistige Gemeinschaft zweier hoher Naturen will sie malen und bildet so aus den fingierten Briefen des „Werther“ und des noch viel näher stehenden „Hyperion“ und aus wirklichen Briefwechseln wie dem Goethes mit Schiller eine dritte, ganz originelle und echt romantische Art von Briefroman. „Die Günderode war mein Spiegel“, bezeugt sie später; „an ihr ließ ich jeden Ton widerhallen und bezeichnete sie mit meinen

Empfindungen und Eindrücken." Freundin oder Freund müssen ihr helfen, die in ihrer Brust gewaltig wogende Empfindung zu lösen. Hat ja doch Jacob Grimm gemeint, der Brief sei eigentlich überhaupt die den Frauen bestimmte Litteraturgattung, und was sie schrieben, sei immer Brief: immer an eine bestimmte wirkliche Adresse gerichtet. Aber auch die Romane und Novellen der jüngeren Romantiker sind oft verkleidete Briefe: Bettina giebt mutig die Verkleidung auf und schreibt wirklich nur dahinquellende Improvisationen für vertraute Freunde, ohne sie erst wie Brentano als „Märchen" oder „Erzählungen" zu drapieren.

Wirklich einzig sind jene drei Bücher Bettinens. In stetem Umgang mit den dichterisch angeregtesten Geistern ihrer Zeit hat Bettina sich zur Erfüllung der Forderung herangebildet, die K. Ph. Moritz nach Goethes Italienischer Reise aus Goethes Ideen und mit seinem Beifall formulierte: „Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur Raum genug haben." Ihr Genie bietet der allumströmenden Natur überall Berührungspunkte. Und darauf beruht ihre eigentümliche Kunst: es ist die Virtuosität im Erleben. Wir haben begabte Dichter, die nie etwas erlebt haben; so Platen. Das lag an ihnen, nicht an den Dingen. Platen hätte mit Napoleon reden oder in der Schlacht bei Leipzig mitfechten können — ihm wäre es doch kein Erlebnis geworden. Was finden wir denn für Erlebnisse in seinen Dichtungen? Daß der oder jener seine Gedichte getadelt hat oder gelobt! Bettinen dagegen wird alles Erlebnis. Sie sieht einen Regenbogen — und er wird ihr Sinnbild für „den seligen Wahn, den ich habe von dir und mir". Jedes Wort, das Frau Rat ihr von Goethe erzählt, ist ihr ein Besitztum; jede Blume, die sie sieht, erzählt ihr von anderen großen Mächten, die ihr heilig sind. Wie Rahels Kraft darin beruht, daß ihr alles neu ist, so Bettinens darin, daß alles ihr vertraut ist. Und so geht sie durch die reiche Welt wie eine Fee, und jeder Vogel spricht mit ihr, und jedes Tier des Feldes hört auf ihre Worte.

Hier finden wir das Bedürfnis der Romantik, fortwährend etwas zu erleben, vereint mit Goethes Kunst, das einfachste Ereignis zum Erlebnis umzugestalten. Mindestens gilt das für ihre blühendste

Zeit; später hat sie wohl auch durch Bizarrerie nachgeholfen; aber in den drei schönen Briefbüchern stört kaum je dergleichen. Goethe sah auf seiner dritten Schweizerreise einen Apfelbaum, mit Epheu umwunden — und daraus entstand ihm die schöne Elegie „Amyntas". Weder Arnim noch Brentano hätten ein leises Wort der Natur so aufgefaßt, aber vielleicht Bettina.

Etwas von dieser Vertrautheit mit der Natur hat auch der größte Lyriker der jüngeren Romantik, Joseph von Eichendorff (1788—1857). Wie die meisten Glieder der Romantik verrät auch Eichendorff schon in der äußeren Erscheinung seine Eigenart. Arnim und Brentano sind ebenso schön, wie E. Th. A. Hoffmann und besonders Zacharias Werner fratzenhaft häßlich sind; durchgebildete Köpfe voll Geist und Leben haben sie alle. Eichendorff trägt auf hoher Figur den ernsten runden Kopf eines höheren katholischen Geistlichen; und eine Domherrennatur möchte ich ihn am liebsten nennen, wenn er auch glücklicher Gatte und liebevoller Familienvater gewesen ist. Frömmigkeit und behaglicher Lebensgenuß, Treue im Amt und eine stille Liebe zum seligen Hinträumen, entschiedenster Standpunkt in Prinzipienfragen bei liebenswürdigster Verträglichkeit mit den Menschen — das macht so recht das Bild eines jener prächtigen alten Domherren aus, die dem Deutschland der geistlichen Fürstentümer sein charakteristisches Gepräge geben halfen. Und Eichendorff ist immer im Dom, immer im Gottesdienst, wo er mit seiner weithin tönenden Stimme Gott dem Herrn Lieder singt. Wohl versteht er es nicht, wie Bettina, auch das gewöhnliche Leben mit Poesie zu übergolden; aber wo er poetische Stimmung findet, da bemächtigt er sich ihrer noch intensiver als sie: „Selig Herze, das in kühnen Bildern ewig sich die Schönheit hält." Und poetische Stimmung findet er überall, wo sie der Mensch mit seinem Lärmen nicht verscheucht. „Ich aber warf mich in das tiefste Gras und sah stundenlang zu, wie Wolken über die schwüle Gegend wegzogen. Die Gräser und Blumen schwankten leise hin und her über mir, als wollten sie seltsame Träume weben, die Bienen dazwischen so sommerhaft und in einem fort — ach! das ist alles wie ein Meer von Stille, in dem das Herz vor Wehmut untergehen möchte!" Das ist die Grundstimmung dieses geborenen Lyrikers. Freilich schließt diese süße Wehmut auch wieder eine herzliche Fröhlichkeit nicht aus; sie sind benachbart in jedem Dichterherzen. Und von weichlichem Thränenrausch war das starke Herz frei, das ausrief:

Von allen guten Schwingen
Zu brechen durch die Zeit,
Die mächtigste im Ringen,
Das ist ein rechtes Leid!

Wo der schädliche Lärm des Tages verhallt ist, da fühlt der Dichter den Hauch Gottes. Ihm sich einfach hinzugeben — das heißt ihm poetische Wahrheit; und weil besonders Brentano, den er als „poetischen Schneider" verspottet hat, eigenwillig zusammenrafft und flickt, darum wird er ihm zum Typus der unwahren Poesie. Hier nähert sich also die Romantik in folgerechter Entwickelung wieder Goethe und seiner Lehre, daß die Gegenstände nur dann wirken wie sie sollen, wenn Auge und Seele rein sind und ungetrübt von Temperament und Absicht: „Wenn man solch ein reines Gefühl", schrieb Goethe an Frau v. Stein, „mit dem vergleicht, wenn wir uns mühselig im Kleinen umtreiben, alle Mühe uns geben, ihm so viel als möglich zu borgen und aufzuflicken und unserem Geist durch seine eigene Kreatur eine Freude und Futter zu geben, so sieht man erst, wie ein armselig Behelf es ist."

Indem nun Eichendorff aus der romantischen Subjektivität den Weg zurück fand zu Goethes Gesetz, die Dinge zu sehen und zu schildern wie sie sind, ist der idealistische Lyriker ein Erzieher des neueren Realismus geworden. Realistische Anschauung hatten Kleist und Hoffmann längst geübt — aber an erdachten, nur im Geist gesehenen Bildern. Eichendorff schildert wirklich wieder ein Stück Natur, angesehen durch sein frommes liebevolles Temperament. Noch übt er die Wiedergabe der Dinge und der Stimmungen nur an Lieblingsgegenständen. Eichendorff ist der Dichter des Abends; wenn der Tag verklungen ist, dann erst zeigt ihm die Natur ihr wahres Gesicht. Auch die volle Sonne ist ihm zu grell; den Mond liebt er, und dann am meisten, wenn er in einen dunkeln Wald hineinblickt. Diese Stoffwahl liegt freilich noch fernab von der „Pleinair-Malerei" der Goncourt, von Zolas Freude am Tagesgetriebe; und dennoch war zur Eroberung auch des lauten lärmenden Tages dieser erste zögernde Schritt vielleicht der schwerste von allen. Die wirkliche Natur abzuzeichnen, wenn auch in bestimmter Beleuchtung, haben dann jeder in seiner Art alle die vielen Schüler Eichendorffs versucht, Adalbert Stifter wie Theodor Storm und Paul Heyse wie Carl Busse.

Aus dieser Stimmung und Anschauung ist auch die Perle romantischer Erzählungskunst geboren, die allein von Eichendorffs Romanen und Novellen ihn überlebt hat, während seine wundervoll melodischen und in der Stimmung so reinen Gedichte ihre Lebenskraft besser als seine Epik bewahrt haben — „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826). Phantastisch ist das reizende Idyll gewiß, aber wahr ist es deshalb nicht weniger — wahr wie die „Undine“ Fouqués. Der glückliche Junge, der sich mit seinem fröhlichen Herzen an das Ziel seiner Sehnsucht träumt, ist er minder wahr als der Portier „mit der kurfürstlichen Nase“? Daß wir nicht einmal an die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge unsere moderne Kritik anlegen können, sei nur nebenbei bemerkt. Wie Leonardos Geliebte als Maler Guido verkleidet mit ihm reist, so liebte z. B. Heinrich v. Kleists Schwester Ulrike wirklich in Mannskleidung aufzutreten; und Wilhelm Waiblinger hat gerade damals (1836) vollends Eichendorffs Taugenichts zum Teil wortwörtlich in die Wirklichkeit übersetzt. Aber diese Vorgänge sind ja doch nur die Marmorstückchen, die die frisch sprudelnde Quelle einfassen. Die Sehnsucht der Zeit nach Ruhe und ästhetischer Kultur, nach Schönheit und Frieden — das vor allem ist die Wahrheit der Erzählung. Der schwärmerische Kultus Italiens, für den Goethes Mignon den Ton angegeben hatte, ist für jene Zeit ebenso wahr und echt wie die patriotische Freude an der heimischen „Gemütlichkeit“. Die tiefste Wahrheit der Erzählung aber liegt in jener Sehnsucht der Menschenseele nach einem uns vom Himmel in den Schoß fallenden Glück — „das Wunder“ nennt es Ibsens Nora. —

Glänzende Namen genug drängen sich hier zusammen! Und doch ist es mit dieser erstaunlichen Fülle noch nicht genug.

Wie schon unter ihnen die beiden Grimm mehr noch der Wissenschaft angehören als der Litteratur, so ist auf jene ganze mächtige Reihe großer Gelehrten zu verweisen, die den Brüdern Grimm zur Seite die moderne Forschung in Deutschland neubegründet oder geschaffen haben: B. G. Niebuhr (1776—1831), der Stifter der kritischen Geschichtsforschung; K. Fr. Gauß (1777—1855), der „König der Mathematiker“; Fr. K. v. Savigny (1779—1861), der Begründer der historischen Rechtsschule; August Boeckh (1785—1867), der Reformator der Altertumskunde. Nicht nur deshalb sind sie hier zu nennen, weil sie alle Meister der Dar-

stellung waren, Gauß in lateinischer, Boeckh in lateinischer und deutscher Sprache, Niebuhr in seinen Geschichtswerken wie Savigny in seiner berühmten Kampfschrift „vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung“ (1814) — der Zusammenhang liegt tiefer. Man hat oft gerühmt, wie aus der Romantik die neue Wissenschaft der deutschen Philologie erwuchs, und wie nicht nur die Brüder Grimm, sondern auch Ludwig Uhland in jenem Heidelberger Kreise die bestimmende Anregung fanden, in dem sie mit Arnim, Brentano, Görres, begeisterten, wenn auch dilettantischen Liebhabern des deutschen Altertums, in innigster Gemeinschaft lebten. Das ist vollkommen zutreffend; aber richtig ist auch, daß die jüngere Romantik selbst ganz derselben Wurzel entstammte, wie die ganze frisch aufblühende Wissenschaft jener Tage. Es ist eben der neugewonnene Respekt vor der Thatsache, es ist die neue Schätzung der Beobachtung, was hier wie dort wirkt. Niebuhr will los vom Zwang der Tradition und mit eigenen Augen sehen wie Rahel; Savigny setzt den Spekulationen der Naturrechtler das Studium der wirklichen Rechtsentwickelung entgegen, wie Heinrich v. Kleist dem abstrakten Ritterdrama Tiecks die realistischen Einzelheiten des „Käthchens von Heilbronn“; Boeckh studiert das Altertum an Steinen und Urkunden wie Bettina die Gegenwart an Bäumen und Gesprächen. Eigene Anschauung ist für die Neugründung der Wissenschaft wie der Poesie der Wahlspruch; daß für die bildenden Künste diese Parole sich noch nicht durchsetzen konnte, hat sich schwer genug gerächt.

Voll reicher Hoffnung schritten die Jungen einher; in prächtiger Blüte standen die reifen Meister — „Pandora“! „die Jungfrau von Orleans“! „die Braut von Messina“! „Tell“! „Titan“! „die Flegeljahre“! Und zu alledem dürfen wir nicht vergessen, daß auch die Vertreter früherer Perioden noch wirkten und Einfluß übten. 1801 erscheint noch des Populärphilosophen J. J. Engel (1741—1802) beste Schrift „Herr Lorenz Stark“, eine gut vorgetragene erziehliche Geschichte im Stil der Moralischen Wochenschriften; und im gleichen Jahre erlebt noch die alte Lehrdichtung der Haller und Kästner einen Nachkömmling in der „Urania“ des philosophischen Elegikers Tiedge (1752—1840) den man eine Zeitlang neben Schiller stellte! In demselben Jahre 1805, in dem Arndt die neuen politischen Forderungen an das Vaterland so nachdrücklich betonte, erhob Goethe mit seinem Buch „Winckelmann

und sein Jahrhundert" nochmals für das ästhetische Ideal des antiken Menschen die Stimme. Während die Kanonen von Jena um ihn donnerten, ein Jahr vor Fichtes Reden an die deutsche Nation, brachte „der Philosoph des Jahrhunderts", G. W. Fr. Hegel (1770—1831), seine „Phänomenologie des Geistes" in die Druckerei, ruhig und unbeirrt wie in den Tagen der von aller Politik entfernten Spekulation Kants. Das Jahr 1806 macht vielleicht einen Abschnitt; aber man wird nicht glauben, daß Napoleon das achtzehnte Jahrhundert habe füsilieren können. Immer noch dauerten ältere Bestrebungen fort neben den neuen, die wir im Besitz Deutschlands um 1800 fanden.

Großes hat dies Jahrzehnt erstrebt und Vieles erreicht. Ganz neue Stoffe und Klangwelten bringen die Romantiker heran: die Spanier, die altdeutsche Poesie. Jean Paul, Novalis, Hölderlin lehren der Sprache ganz neue Reize abgewinnen. Bedeutungsvoll tritt der vermehrte Einfluß der Frau hervor: wie die Hauptwerke dieses Zeitraums fast alle weibliche Hauptfiguren haben, so nehmen auch Karoline, Rahel, Bettina eine Stellung ein wie keine Frau im vorigen Jahrhundert innerhalb unserer Litteratur; in Frankreich freilich war Frau von Staël (1766—1817) vorangegangen.

Trotz so vielen bedeutungsvollen Zügen bleibt das Wichtigste doch immer der Versuch, die Kluft zwischen der Litteratur der Gebildeten und der des Volks zu überbrücken. Den Charakter echter oder gesuchter Volkstümlichkeit trägt vieles in diesem Jahrzehnt; dauernd volkstümlich blieben dennoch von größeren Werken fast nur Dichtungen der Älteren: der „Faust", der „Cid", der „Tell" und Schillers andere klassische Dramen, daneben Hebel und Zschokke und allenfalls das „Käthchen von Heilbronn". Aber wie wenige Jahrzehnte haben dem Schatz der eigentlichen Nationallitteratur mehr Stücke beigefügt! Und dann arbeitet unter der Decke die Thätigkeit der Romantik für die Anerkennung von Goethes Einzigkeit; die Volksmärchen werden den „Gebildeten", ferne Naturansichten den Ungelehrten gewonnen. Das breite Fundament war gelegt, auf dem ein Jahrhundert weiter bauen konnte; und so stark war die Arbeit gewesen, daß im nächsten Jahrzehnt eine sichtbare Ermattung eintreten mußte.

Zweites Kapitel.

1810—1820.

Das Jahrzehnt 1810—1820 hat in weltgeschichtlicher Hinsicht die Befreiungskriege zum Mittelpunkt; und dürften wir die Decennien 1797—1806, 1807—1816 abteilen, was auch litterarhistorisch manches für sich hätte, so würde dieser Abschnitt mit dem Ausklingen der großen Kämpfe seinen natürlichen Abschluß finden. Denn schon 1817 setzt mit dem Wartburgfest der neue Befreiungskampf, der um freiere Gestaltung der inneren Staatsform, wirkungsvoll ein. In kulturhistorischer Hinsicht trennt nichts dies Jahrzehnt von dem vorigen; erst nach 1820 beginnen Dampfmaschine und Eisenbahn Deutschland in das Netz der neuen Industriestaaten hineinzuziehen, beginnen die süddeutschen Parlamente das öffentliche Leben Deutschlands dem fortgeschrittener Staaten näher zu bringen, und erst 1834 geschah mit dem „Zollverein" ein großer Schritt zur wirklichen Einigung des „Deutschen Bundes". Noch war das Leben einfach und still, das Theater fast die einzige Gelegenheit zu größeren Versammlungen und fast der einzige Gegenstand weitere Kreise umspannender Diskussionen. Man fing allmählich an, über das starke Eindringen der Musik in die Gesellschaft zu klagen, das z. B. Immermann der geselligen Unterhaltung, Tieck der Geselligkeit überhaupt gefährlich hielt; aber gerade die Musik schuf neue Berührungen und erwies sich für die Lyrik neu belebend, seit 1805 der Schweizer Hans Georg Nägeli mit seinem „Singinstitut" den Männergesang zu frischer Blüte erweckt hatte. Die bildenden Künste standen auf ziemlich tiefer Stufe trotz vielfacher Bemühungen und erhielten erst einen neuen Anstoß, seit 1817 König Ludwig von Bayern, damals noch Kronprinz, in Rom mit Cornelius und den Nazarenern fruchtbare Verbindungen angeknüpft hatte. Vor allem stand aber die Kunst abseits vom Leben, nur in ihrer alten Tradition be-

harrend. Das Kunstgewerbe war so tief gesunken wie nie, wovon schon die klägliche Ausstattung der Bücher zeigt; denn Buchdruck und Bucheinband sind ein untrüglicher Gradmesser für das Kunstbedürfnis des täglichen Lebens. Die Hauptfreude der angeregteren Naturen war noch immer neben eifriger Lektüre Gespräch und Briefwechsel; Salons wie den der Rahel in Berlin mußte jeder besuchen, der sich als Glied der geistigen Aristokratie fühlte. Und das Bestehen einer solchen wurde noch unbedingt anerkannt. Prinz Louis Ferdinand, der ritterliche Held, der bei Saalfeld fiel, hatte in Rahels Haus verkehrt; die Staatsmänner und Adeligen fuhren fort, dort ein- und auszugehen.

Als ein neuer Zug im Leben ist etwa das Zunehmen der Reisen zu erwähnen. Regelmäßige Badereisen fangen an Mode zu werden; aber auch große Forschungsreisen wie die Chamissos (1815—1818) folgen auf Humboldts bahnbrechendes Beispiel, und in dem Fürsten Pückler tritt der erste „Weltenbummler" großen Stils auf. Daß man von der Reise ausführliche Schilderungen in die Heimat schickt, versteht sich von selbst; aber sie zu veröffentlichen, wird erst seit 1830 üblich. Innerhalb Deutschlands reist man aber noch merkwürdig wenig; Schwaben ist den Berlinern und Berlin den Schwaben noch ein mythischer Begriff; Österreich aber fühlte sich zum „Reich" in viel schärferem Gegensatz als nach 1866. Hingegen stehen sich die Berufsstände noch nicht so schroff gegenüber wie später, als die politische Bewegung das Bürgertum in Feindschaft zu Beamtentum und Offizierkorps brachte. Der Begriff der geistigen Aristokratie steht eben noch über Rang- und Klassenunterschieden. Daß ein hoher Beamter wie Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843), der erste Kurator der Universität Bonn, zugleich ein hervorragender Schriftsteller ist — wir verdanken ihm den oft etwas breiten, aber in Landschafts- und Charakterzeichnung glänzenden historischen Roman „Scipio Cicala" (1832) — war damals so wenig eine auffallende Erscheinung, wie daß ein preußischer General sich darauf freut, im Feldzug die Gegend zu sehen, in der Thümmels „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" spielen.

In litterarischer Hinsicht bedeutet dies Jahrzehnt fast ganz einen Stillstand. Hervorragende Persönlichkeiten fehlen nicht, aber Eroberer auf dem Gebiete der Kunst sind selten.

Adelbert von Chamisso (1781—1838) hat in seinem be-

rühmtesten Werk „Peter Schlemihl“ (1814) nur Fouqués Kunst der Märchenpsychologie und der anschaulichen Schilderung des Unmöglichen erneut, allerdings in glänzendster Weise — ich erinnere nur an die vielgerühmte Scene, in der der verkaufte Schatten aufgerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufsuchen grausiger Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß seine ganze Familie hinrichten, und ein Vater erschießt seinen Knaben; Kinder werden in der Wiege vertauscht; ein Künstler schlägt sein Modell ans Kreuz. Daneben lassen sich allerdings auch einfachere Töne hören: in kleinen Cyklen oder einzelnen Gedichten schildert er Kämpfe und Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll Liebe, Freude und Wehmut; die Erinnerung an seine Kindheit; sogar eine alte Waschfrau. Kleine Romane von typischem Charakter entstehen — „Thränen“, „Frauen-Liebe und -Leben“; „Lebens-Lieder und -Bilder“; „Die Blinde“; „Drei Sonnen“ — herzlich, rührend; mit Unrecht tadelt man heut die historisch berechtigte Weichheit in der Darstellung der Liebe, der unbedingten Hingabe des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch Chamisso nur mit seinen politischen Gedichten gewirkt. Hier war er ein Neuerer — für Deutschland. Uhland ging ihm voran, aber fast durchweg mit schwerem, feierlichem Vortrag; das kecke politische Lied lernte Chamisso von Béranger (1780—1857), der seit 1815 mit seinen Gesängen — den letzten sangbaren Liedern, die Frankreich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand. Die Leichtigkeit ihres Flusses, die rasche und sichere Zeichnung der Figuren, der wirksame Refrain, der einer ganzen Versammlung demonstratives Einstimmen ermöglichte, und vor allem die politische Stimmung, oppositionell und reaktionär, witzig und sentimental zugleich — das mußte in dieser Zeit weit über Frankreichs Grenzen zünden. Noch Herwegh ist durch und durch ein Schüler Bérangers, dem er besonders seine wirkungsvollen Kehrzeilen abgelernt hat. Mit großer Lust übersetzte Chamisso Gedichte Bérangers, mit ihm ein anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy (1800—1840), ein talentvoller Liedersänger und witziger Coupletdichter. Aber hinter Gaudys Scherz vermißte man den Ernst, den der Deutsche mit Recht gerade hier fordert. Deshalb haben Uhland und Chamisso als politische Dichter so stark Schule gemacht. Bei Chamisso kam noch hinzu, daß die sociale Polemik stark mit hineinklang (schreiend in „Der Bettler und sein Hund“, symbolisch verdeckt z. B. in

„Vergeltung"). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümlichste Dichter Deutschlands geworden. Als er zu einem neuen Musenalmanach (1833—1838) schreitet, finden sich alle bedeutenden Namen ein: Goethe selbst, A. W. Schlegel, Fouqué, Eichendorff, Rückert, Arndt; und nebeneinander, freilich nur auf kurze Zeit, die Schwaben: Uhland, Kerner, und ihre österreichischen Freunde Lenau und Anastasius Grün — und Heinrich Heine, den Chamisso eigentlich erst entdeckt hat. Dazu kommen die Jüngsten: Immermann, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, später Gaudy. Zum erstenmal war die ganze lebendige Lyrik Deutschlands vereinigt. Freilich schon 1836 bringt der Streit zwischen Heine und den Schwaben die in Deutschland unvermeidliche Spaltung hervor; Chamisso aber blieb beiden Teilen der verehrte Führer. Und als ein glücklicher Liebling seines Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein, „geliebt zu sein von seinem Volke", dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Nicht mit Unrecht ward Chamissos „Peter Schlemihl" weltberühmt. Bei deutschen Träumern, englischen Realisten und französischen Psychologen machte er sein Glück. Er war nicht nur künstlerisch ein Meisterwerk, er besaß auch symbolische Bedeutung.

Dem guten Schlemihl fehlt etwas — „das Solide", hat man wohl gemeint. Mehr noch als auf die Märchenfigur trifft das auf die Autoren jener Jahrgänge zu. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch", der Virtuos des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens, Rahels sonderbarer Gatte, wirft dann erst recht keinen Schatten. Und vollends fehlt das Solide dem leibhaften Weltdurchbummler mit den litterarischen Siebenmeilenstiefeln: dem Fürsten Pückler (1785—1871). Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte der reiche Erbe aus der Lausitz an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht; aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gemahlin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb,

war einverstanden. Als der Plan mißglückte, heirateten sie sich von neuem. 1846 verkaufte er Muskau und schuf in Branitz bei Kottbus wiederum großartige Parkanlagen. Dazwischen ging er in der Welt spazieren; in Mehemet Alis Reich machte er es sich so bequem wie in England. Als der Krieg mit Frankreich ausbrach, wollte der Sechsundachtzigjährige mitziehen; der schöne Greis mit dem vollen schneeweißen Bart war noch so rüstig, wie der bildschöne Jüngling gewesen war, als er die Welt durchwanderte.

Pückler wirkte vor allem durch seine Persönlichkeit. Ein Byron war er zwar nicht, so gern er auch den großen englischen Lord kopierte, der damals Europa bezauberte und, wie Pückler, sogar die Paschas eroberte. Lord Byron (1788—1824) war ein großer Dichter; Pückler war weder groß noch ein Dichter. Aber er besaß eine wunderbare Frische der Wahrnehmung, die durch einen gesucht blasierten Ton des Vortrags noch pikanter wurde. Als er 1830 seine „Briefe eines Verstorbenen" herausgab, entzückte er die ganze Lesewelt. Der Erfolg von Sternes „Empfindsamer Reise" (1765) schien sich zu erneuen; es regnete wieder Reisebilder. Mehr aber als die kosmopolitischen Reisebriefe und die geistreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das „junge Deutschland" ward die charakteristische Figur Pücklers das stehende Modell ihres nie fehlenden „geistreichen Edelmannes"; für Herwegh ward „der Verstorbene" der Typus des hochmütigen Aristokraten, gegen den die „Lieder eines Lebendigen" sich mit pathetischem Protest wandten.

Pückler stellt neben Bettina den Übergang von der jüngeren Romantik zum jungen Deutschland dar. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, wie die Theoretiker auch bald erkannten. In der Gesamtentwickelung unserer Litteratur bilden nicht wenige liebenswürdige, zum Teil auch hervorragende Lyriker der nächsten Jahre doch nur eine Episode. Wer konnte Justinus Kerner (1786—1862) seine seltene Kunst ablernen: die, Poesie zu leben? Der schwerfällige Mann, der selbst im Scherz sein breites, welkes Gesicht mit der Kürbispflanze verglich, sah trotz dem Glanz seiner kranken Augen so wenig fast wie Uhland einer „idealen Dichtergestalt" ähnlich; viel eher erinnerte sein Kopf wie der schwere Körper an W. v. Humboldts geistreiches Altweibergesicht. Aber in diesem Manne lebte und webte nichts als Poesie. Da hauste er in einem malerischen Gebäude unterhalb der Weibertreu, von Blumen umsponnen, von Vögeln umsungen, im Garten ein Turm,

in dem es spukte; und eine unendliche Gastfreundschaft zog von allen Ecken Deutschlands Gäste in das berühmte Kernerhaus, den stillen Uhland und den lebhaften Freiligrath, den liebenswürdigen Mörike und den prätentiösen Lenau, Auerbach und Julius Mosen, Varnhagen und Anastasius Grün, dazu Prinzen und heimatlose Polen, den Gründer des Deutschkatholizismus Ronge und den Bischof von Rottenburg. Da wurde der Dichter der Griechenlieder mit einer griechischen Fahne begrüßt; da sah Geibel Geister an seinem Bett, und Theobald, der Sohn Kerners, trug dem Oberst Gustavson, dem entthronten König von Schweden, den Ranzen nach. Kerners Gattin, das „Rickele", machte es anspruchslos behaglich, und wenn Vater und Sohn eine Pfannekuchenreise durch Weinsberg gemacht hatten, kamen sie doch schließlich zu dem Urteil, die Mutter backe die besten. Oft reichte der Platz kaum, wie einst in Eutin bei J. H. Voß, wenn seine prächtige Ernestine die Gäste auf die Folianten des Schulmeisters setzen mußte; aber nie ging die Stimmung aus. Liebe und Wohlwollen, Naturfreude und heiterer Ernst erfüllten hier jeden Tag mit neuer Poesie.

Und so ist es nicht zu verwundern, daß Kerner diese Poesie der Lebensstimmung genügte und ihre Ausprägung ihm kaum der Mühe wert schien. Wie er die Liebesbriefe, die er seinem geliebten Rickele schrieb, mit lässiger, metrischer Umformung in die Gedichte von Andreas an Anna verwandelt hat, so war eigentlich all seine Dichtung nur ein sorgloses Aussprechen tief gefühlter Empfindungen in bequemster Form.

Das war nun ein übles Beispiel für die „schwäbische Schule". Zwar wollten die Dichter, die man dahin rechnet, von dieser Benennung nichts hören; nur die Natur sei ihre Meisterin. Dennoch wird es wohl dabei bleiben, daß man von dieser Schule spricht. Die persönlichen Beziehungen, das Heimatsgefühl, die gemeinsame Ablehnung fremder Tendenzen, wie vor allem der des „jungen Deutschlands", das bindet die Gruppe zusammen. Uhland gehört nicht ganz zu ihr; er wächst aus ihr heraus wie der Palmbaum aus dem Treibhaus. Aber Gustav Schwab (1792—1850) ist ganz gewiß ein „Schüler" Uhlands und Kerners. Er ist eine liebenswürdig wohlwollende Natur, was sie fast alle sind; er ist ein allzu produktiver Reimer, was mehrere von ihnen sind; er besitzt nicht das geringste Verständnis für die innere Form der Ballade, was alle die kleinen Dichter der Gruppe von Uhland und Kerner

unterscheidet. Diese beiden fassen kurz und knapp das Wesentliche zusammen; selbst Kerner nimmt sich in „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ oder dem „Reichsten Fürst“ zusammen. So erwächst dann, was allein der Ballade ein Recht giebt, zu existieren: der einheitliche Ausdruck eines bestimmten historischen „Zustandes“, wie Goethe sagen würde. Die Thaten Eberhards im Barte oder Richards Ohnefurcht haben ihre eigene Atmosphäre; die muß der Dichter mit ihrem Lokalkolorit wiedergeben, hier schwäbisch-behaglich bis in den blutigen Kampf hinein, hier voll kalten Humors. Diese Eigenfärbung besitzen die Balladen der kleineren nie; und deshalb sind es immer nur versifizierte Anekdoten. Es können einmal ganz gut vorgetragene Anekdoten sein, wie der „Ritt über den Bodensee“, oder, leider viel öfter, tödlich langweilige wie der „Vogt von Hornberg“; rechte Balladen, wie Goethe, Bürger und Uhland sie gedichtet haben, werden es nie. — Der typische Dichter der schwäbischen Schule ist Karl Mayer (1786—1870), in kleinen Naturbildern ein wirklicher Meister, auch als Darsteller Uhlands den eifrigen Biographen Schwab übertreffend; und doch von Heines Spott in seinem „Schwabenspiegel“ nicht ganz mit Unrecht getroffen: seine Poesie verliert sich wirklich leicht ins Kleinliche und „besingt Maikäfer“. Auch Gustav Pfizer (1807—1890), dem Heine freilich allzu übel mitgespielt hat, ist unselbständig, mag er nun wie Kerner seine Gedichte mit „Totenkleid“ und „Sarg“ endigen oder sich an Schiller anlehnen („Verschiedene Bahnen“). Zu solcher Abhängigkeit von den nächsten Vorbildern bringt Graf Alexander von Württemberg (1801—1844) noch eine metrische Unkunst, die Kerners Lässigkeit zum Prinzip erhebt; im übrigen bildet er mit seiner Melancholie, die nichts von Kerners durch christliche Hoffnung gefestigter Ruhe hat, den Übergang von der schwäbischen Schule zu Lenau.

Gewisse Formeln und Symbole sind dieser Gruppe wie Handwerkszeichen gemein; zwar nicht die berüchtigten „Gelbveigelein“, die höchstens bei Mayer begegnen, wohl aber Ring und Trinkglas. Sie spielen damit nicht bloß in Versen. Als Alexander v. Württemberg einmal einen Ring im Bade verlor, meinte er ernstlich, die Nixe habe ihn geholt, nun müsse er sterben. Und richtig, setzt sein Biograph hinzu — zwanzig Jahre später ist er in Wildbad gestorben!

Hoch erhebt sich über diese kleinen Talente, die im Grunde immer Dilettanten blieben, der „Klassiker der Romantik“: Uhland.

Aber Ludwig Uhland (1787—1862) selbst ist ein Vollender, kein Neuerer, kein Eroberer. Seine politischen Gedichte könnten ihm diesen Rang noch am ersten sichern; aber ihre Zahl verschwindet neben der der Balladen und anderer, zumeist lyrisch-epischer Dichtungen. Eine ungemeine Klarheit zeichnet diese aus. Es giebt vielleicht keinen zweiten Dichter, bei dem so verschwindend selten ein unreiner Ton begegnet. Die Form widerstreitet bei Uhland nie dem Inhalt, wie so oft bei Chamissos Terzinen und Rückerts Versgebäuden; für das „Ethos" jedes einzelnen Metrums hat der Dichter ein feines Ohr. Uns will manchmal freilich alles zu klar und korrekt erscheinen. Wir wissen, wie sorglich der Dichter feilte und feilte, wie unermüdlich er ein Gedicht wie „Ver Sacrum" umgoß; hat er doch selbst seine berühmte Kaiserrede in der Paulskirche („es wird kein Haupt mehr leuchten über Deutschland, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist") wieder und wieder umgeschrieben, ja keinen Brief ohne Entwurf abgesandt! Diese reine, klare, restlose Durcharbeitung lag aber in seiner ganzen Natur; sie ist deshalb sein Recht, wie die Technik des Beato Angelio das Recht des frommen Malers war.

Dann aber: bei aller „Reinlichkeit" der Umrisse hat doch jedes Bild seine individuelle Atmosphäre, wie ein Gemälde von Moritz von Schwind. Jedes einzelne der kleinen epigrammatischen Frühlingslieder — eine besonders von Karl Mayer kultivierte Specialität der Schule — zeichnet eine andere Frühlingsstimmung. Das innig bewegte Wanderlied „Heimkehr" malt die Empfindungen des ungeduldig Zurückkehrenden mit einer Kraft, die man dem Dichter der spielenden „Einkehr" kaum zutrauen würde. Ein Augenblicksbild wie „Schlimme Nachbarschaft" könnte Goethe nicht lebendiger mit dem Gehalt des individuellen Moments erfüllen. Und die Balladen gar! die bieder-heitere „Schwäbische Kunde" und die klirrende und blitzende Königin der Uhlandschen Balladen: „Taillefer"! Ist es etwa ein Zufall, daß neben Heines Lorelei gerade der „Gute Kamerad" und „Der Wirtin Töchterlein" zu Volksliedern geworden sind? Uhland hat eben den alten Volksliedern ihren Aufbau abgelauscht und getreu wiedergegeben, was er gehört hatte.

Der poetische Horizont Uhlands ist kein weiter. Ihm ist es nur wohl auf dem Boden seiner Heimat — und seiner Studien:

Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Thal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal.

Neue Wege hat er deshalb nicht eröffnet. Er blieb ein hohes Vorbild reifer Kunst, einer jener Fürsten im Reich der Dichtung, die ihr Herrschaftsgebiet nicht vergrößern, es aber im Segen verwalten und ausschmücken.

Und doch ist er unter den Sängern der Freiheitskriege nach Kleist der dichterisch bedeutendste. Arndt war ein dichtender Prosaiker, Rückert nur zu oft — ein dichtender Philolog. Max v. Schenkendorf (1783—1817) rührt durch den Zauber seiner herzlichen Frömmigkeit, seiner Sehnsucht nach dem alten Reich, das er sich ganz romantisch ausmalt. Aber seine Reime sind oft trivial, seine Verse haben zumeist einen blechernen Klang; sein poetischer Atem ist nicht stark, und er muß ihm, wie Arndt, durch systematische Einteilung zu Hilfe kommen und etwa ziemlich trocken die deutschen Städte katalogisieren. — In noch höherem Grade hat bei Theodor Körner (1791—1813) die Persönlichkeit und das Leben ersetzt, was seine Muse ihm nicht gegeben hatte. Mit Recht ehrt das Volk ihn als seinen Liebling; die Litteraturgeschichte darf sich von dem Glanze seines Heldentodes nicht blenden lassen. Man thut Körner kein Unrecht, wenn man ihn als das Ideal des dichterischen Dilettanten bezeichnet. Der Sohn von Schillers bestem Freund und Berater, dem klugen Kritiker und tüchtigen Staatsmann Christian Gottfried Körner (1756—1831), wuchs in einer Atmosphäre auf, die sein liebenswürdiges Talent reizen mußte, sich in Nachahmungen Schillerscher Töne zu versuchen. Seine Jugendgedichte, die „Knospen" (1810), entbehren jeder Individualität, seine Lustspiele sind hübsche Liebhaberarbeit, und der „Zriny" (1812) ist nicht umsonst ein Liebling der Dilettantenbühnen, deren Mitspieler die eigene Unreife neben der eigenen Hingabe in diesem Echo Schillerscher Klänge finden. Der „Zriny" fand einen Beifall, der für Körners noch sehr der Vertiefung bedürftige Poesie nur gefährlich werden konnte; der junge Dichter tritt zu dem Wiener Burgtheater in ein offizielles Verhältnis, verlobt sich mit einer reizenden Schauspielerin (sie ist dann nach seinem Tode die Gattin eines auch wissenschaftlich verdienten Beamten und die Mutter des ausgezeichneten österreichischen

Historikers Alfred v. Arneth geworden) und scheint seine Entwickelung für abgeschlossen zu halten. „Da kommt das Schicksal — rauh und kalt faßt es des Freundes zärtliche Gestalt und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.“ Und doch war es sein höheres Glück. Der Aufruf des Königs traf den jungen Hoftheaterdichter; wie sehr auch Goethe grollen mochte — ihm war es selbstverständlich, in Lützows Freikorps zu treten. Und nun, in den wenigen Monaten, die ihm noch gegönnt waren, verfaßt er die Gedichte, die sein Vater mit dem Titel „Leier und Schwert“ (1814) herausgab. Vor dem Feinde sind sie entstanden; der „Abschied vom Leben“ ward verfaßt, als er schwer verwundet in einem Holze lag; das „Schwertlied“ hat er wenige Stunden vor dem Tode ins Taschenbuch geschrieben. Das giebt ihnen das Packende der gehobenen Stimmung. Goethe meinte, Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das sei nichts; „aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört“ — so solle man sie dichten. Aber in Wirklichkeit schließt der Kriegslärm die Poesie sonst aus. Und dieser frische, kampffröhliche Ton, den der tapfere Reiter anstimmt, dieser Ernst des patriotischen Kampfes wird nun noch durch den schönsten Heldentod besiegelt. Am 26. August 1813 fällt Theodor Körner bei Gadebusch in Mecklenburg. Man hat die Freikorps „die Poesie des Heeres“ genannt; Körner wiederum ist die Seele dieser Poesie. Das blasse schmale Gesicht mit dem lockigen Haar und dem kurzen Schnurrbart erhält nun die Weihe des frühen Todes; der Dichter, der sein Wort mit seinem Leben eingelöst hat, wird der Nation zum Vertreter ihrer begeisterten Heldenjugend überhaupt. Diese Gefühle klingen mit, wenn wir „Lützows wilde verwegene Jagd“ singen, wenn uns seine Gedichte unmittelbarer als die eines andern in jene großen Tage hineinversetzen. Der Jünger Schillers, der fürs Vaterland sang und fiel, ist er der Genius der Befreiungskriege geworden. Sein Leben ward zum Gedicht, seine Gestalt vom poetischen Zauber umwoben; und mehr hat diese Gestalt für die Erhebung des Vaterlandes nach Elba gethan, als alle Gesänge, mögen sie noch so vollendet und originell gewesen sein. Und so hatte er es sich gewünscht, der Glückliche:

Soll ich in der Prosa sterben?
Poesie, du Flammenquell,
Brich nur los mit leuchtendem Verderben,
Aber schnell!

Kein so glückliches Los ist einem Freiheitskämpfer anderer Art gefallen; aber litterarisch hat er ungleich stärkere Spuren hinterlassen. Ludwig Börne (1786—1837) ist immer im Krieg, immer auf Vorposten oder im Scharmützel. Freilich hat der Kampf gegen politische Machthaber und Parteien nichts von der Poesie des Krieges; freilich entbehrt der Parteimann, der sich für seine Sache opfert, das erhebende Gefühl, eins zu sein mit der Nation, das höchstens ein besonders erregter Moment einem politischen Parteidichter wie Uhland gewähren konnte. In Börnes heißer Sehnsucht nach einem freien Vaterland, in seinem Verlangen nach politischen „Thaten" lag alles, was er von Poesie besaß. Heraus aus dem trüben Zustand politischen Elends! Rettende Thaten, und sei es Mord und Brand! „Poesie, du Flammenquell, brich nur los mit leuchtendem Verderben!"

Die beständige Aufregung seiner ganz auf ein Ziel gerichteten Seele ließ ihn zu ernster Arbeit, zu stetiger Entwickelung nicht kommen. Dilettantisch ist trotz allem Geist die willkürlich hin- und herfahrende Theaterkritik; die lustigen, aber zu lang ausgesponnenen Humoresken vom Eßkünstler, vom Narren im Weißen Schwan, und selbst die beste, die Monographie der deutschen Postschnecke, sind Liebhaberarbeiten so gut wie Körners „Nachtwächter" und „Vetter aus Bremen"; die berühmte Denkrede auf Jean Paul (1825) ist der begeisterte Herzenserguß eines völlig ungeübten Redners. Erst Paris sollte Börne auf die Höhe seiner Begabung führen. Dorthin siedelte er 1830 über, um auf dem Boden zu leben, wo endlich eine „That" geschehen war, die Juli-Revolution. Er schulte sich an der Gewandtheit der französischen Presse. Er lernte von dem unvergleichlichen Pamphletisten Paul Louis Courier (1772—1825), der von 1819 an den Kampf gegen den „weißen Schrecken", gegen den legitimistischen Terrorismus fast allein geführt hatte. Aber freilich entfremdete er sich auch immer mehr von deutscher Art; freilich verbiß er sich immer blinder in einen abstrakten Radikalismus; freilich glaubte er die Dosen seines zornigen Scheltens, mit dem er das nagende Gefühl seiner politischen Ohnmacht übertäubte, immer noch verstärken zu müssen. Seine „Briefe aus Paris" (1830—33) haben daher mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Das „Junge Deutschland", das an ihnen den Journalismus studiert hat, gewöhnte sich an das unmäßige Schimpfen, das bei Börne zwar nicht berechtigt, aber doch (wie bei Schopenhauer) psychologisch

motiviert war; gewöhnte sich daran, bei aller Unreife den radikalen Kritiker, den überweisen Erzieher, den endgültigen Richter zu spielen; und, was das Ärgste war, es gewöhnte sich das bißchen Respekt vor großen Männern ab, das Gutzkow und seine Freunde noch von der Schule mitgebracht hatten.

Das wütende Anstürmen gegen Goethe ist Börnes größte Sünde. Die häßlichen Worte, zu denen er sich nur zu oft gegen sein Vaterland hinreißen ließ, sind viel eher zu verzeihen; denn es sind Ausbrüche enttäuschter, empörter Liebe. Aber die Beschimpfungen Goethes vertragen keine solche Entschuldigung. Gewiß, es war ein Gegensatz der Weltanschauungen, nicht der Personen. Nur hätte dem radikalen Politiker denn doch einmal aufdämmern müssen, daß auch Goethe ein „Befreier" war und nach eigenem Zeugnis wie Luther und Hutten gegen mancherlei Obskuranten zu fechten hatte; nur hätte er doch einmal fühlen müssen, daß eine solche Majestät wie Goethe den Ton nicht verträgt, der manchem kleinen Gernegroß von Machthaber gegenüber verzeihlich war!

Eine Streiternatur wie Börne, aber freilich für ganz andere Ideale, leidenschaftlich, unbelehrbar, einsam wie er steht Arthur Schopenhauer (1788—1860) da. Der eigentliche Philosoph der Romantik — denn Schelling ist vielmehr ein romantischer Philosoph als ein Philosoph der Romantik zu nennen — zieht er hinter den Romantikern her wie die Reue hinter der That; und es ist eine zornige, ungebärdige Reue, die alle Weltschöpfungsträume und alle Welten mit Groll, ja mit Ekel von sich wirft.

Wie eng Schopenhauers philosophisches System mit dem ganzen Geist der Romantik zusammenhängt, ist hier nicht zu zeigen. Einige Punkte springen ja ohne weiteres ins Auge: die Überzeugung, diese Welt sei nur ein Schattenspiel, das mit seiner Buntheit eine tiefere Einheit verdeckt; die Begeisterung für das Genie und den Heiligen, für die Künste und insbesondere für die Musik, die das Weltgeheimnis am unmittelbarsten ausspreche; die Abwehr hergebrachter Morallehren; die Schwärmerei für Indien; der heftige Widerspruch gegen die Gegenwart, ihre Wissenschaft, ihre Litteratur. Hier wurzelt denn auch Schopenhauers wilder Haß gegen die „Philosophieprofessoren", sein überschäumender Grimm gegen Fichte, Schelling, Hegel.

Schopenhauer hat aber nicht nur als Philosoph, sondern auch als Stilist in die Entwickelung unserer Litteratur eingegriffen. Den

Philosophen des Altertums, ja noch des Mittelalters, und wieder einem Bacon, Descartes, Spinoza war die Ausarbeitung ihres Systems zu der runden klaren Vollkommenheit eines übersichtlichen Mikrokosmus selbstverständlich gewesen. Aber bei uns hatte dafür höchstens noch Leibniz eine Empfindung. Schelling behandelte die Sprache, nach Scherers Ausdruck, „mit einer dunklen Anmut", Hegel „mit vollendeter Barbarei". Schopenhauer gab der Kunst der Darstellung endlich wieder ihr Recht, und er färbte ihre Klarheit zugleich mit einer lebhaften Subjektivität, die bei Dühring und Nietzsche fruchtbar weiter wirkte.

Keine bedeutende Persönlichkeit, aber als Typus kaum minder charakteristisch als Schopenhauer, tritt neben den harten Pessimisten ein süßlich-weicher Optimist.

Ernst Schulze, der Dichter der „Bezauberten Rose", ist in seiner Dichtung dem Abgott seiner Jugend, Wieland, immer treu geblieben. Und dennoch banden ihn unentrinnbare Fesseln an die Romantik. In dem Vorwort zu der ersten Sammlung seiner Gedichte (1813) sieht er das „Blütenalter" von dem Mysticismus und der „Deutschheit" bedroht. In seiner Lebenshaltung hat das romantische Ideal, das er hier ablehnt, seine ganze Macht auf ihn bewiesen.

Ernst Schulze (1789—1817, aus Celle) fand in Göttingen, wo er studierte, seine Bestimmung. Zweiundzwanzig Jahre alt lernte er Cäcilie Tychsen kennen, die Tochter eines namhaften Orientalisten, eine gefeierte Schönheit, hochbegabt, die sich als Malerin und im Spiel auf Klavier und Harfe, wie es scheint, über den Durchschnitt des Dilettantismus erhob. Der junge Student war damals längst angefressen von jenem Laster, das ihn verderben sollte: von der inneren Unwahrhaftigkeit. „Da jeder, um nicht als Null betrachtet zu werden, einen bestimmten Charakter nach dem Zuschnitt der eleganten Welt haben muß, habe ich den eines höchst maliziösen Menschen angenommen" — so schreibt er 1808. Er posiert; er spielt den blasierten Roué, wie Pückler; er macht sich Liebesabenteuer zurecht: „Es ist ein hübsches Gefühl, verliebt zu sein und sich ein wenig, wenn auch nicht feurig wiederlieben zu lassen ... Die Schwärmerei muß nicht hindern, psychologische Bemerkungen zu machen." Da haben wir die allermodernste Manier, in sich selbst Jagd auf psychologisch merkwürdige Momente anzustellen; da haben wir Lenzens und Brentanos Art zugleich, das Leben als Schauspiel und die Empfindungen als Material für Improvisationen

zu behandeln. Er hatte mit dieser Methode Erfolg gehabt, hatte sich mit einer Försterstochter auf der Plessenburg eine hübsche Idylle arrangiert. Aber Cäcilien imponiert seine Haltung nicht. Das reizt ihn; und die Neigung wird zur leidenschaftlichen Liebe. Mit seiner Poesie will er sie erobern — ein Gedanke, den später die „Bezauberte Rose" symbolisch ausführt. Sie bleibt wohlwollend, aber ruhig; ihrem ernsten Sinn konnte die Frivolität dieser Seele nicht verborgen bleiben. Vor allem hatte sie schon die Hand des Todes berührt; sie war wirklich, als er sie liebte, schon die Braut des Todes, wozu Novalis' Geliebte erst umgedichtet wurde. Am 3. Dezember 1812 stirbt sie; ein Jahr lang hatten sie sich gekannt. Nun will er ewig ihr gehören; sie soll seine Beatrice, seine Laura sein. Er beginnt ein großes Epos zu ihrer Verherrlichung. Er hat das weitläufige Gedicht auch wirklich durch achtzehn Gesänge hindurch zum Ende geführt; er hat auch die Rolle fortgespielt, die er sich auferlegt hatte. Eine neue Liebe erfaßt ihn: zu Cäciliens jüngerer Schwester. Wie hier in Göttingen einst Bürger sich an der Doppelliebe zu zwei Schwestern verzehrt hatte, so begegnet es ihm. Zwar — er war frei. Novalis glaubte wirklich in der zweiten Braut die erste wiederzufinden; aber wie weit steht von seiner frommen Mystik die spitzfindige Argumentation Schulzes ab: „Ich liebte in Cäcilien zum ersten Male wirklich, und auch Sie sind jetzt noch immer meine erste Liebe; denn Cäcilie und Sie haben sich in meinem Herzen so zu einem Bilde verwebt, daß mir gar keine Trennung möglich ist." Das macht diesen Dichter so interessant, daß die Sophistereien neuester Liebespsychologie in ihm zuerst sich abspielen. Er ist der erste deutsche Dichter, den Paul Heyse und auch Gerhart Hauptmann zum Helden ihrer psychologischen Studien machen könnten. Adelheid, wie diese dritte Geliebte hieß, bringt er nun die für Cäcilien bestimmten Gesänge. Er kann sich nicht befreien, weder von der neuen Liebe — noch von der alten Rolle; er hat sich nun einmal zum Petrarca umgedichtet. Der Krieg scheint ihn zu erlösen; als freiwilliger Jäger zieht er aus — und kehrt unverändert heim. Immer tiefer wird er von der Hoffnungslosigkeit seiner Wünsche ergriffen. Der Preis, den seine „Bezauberte Rose" bei einem Ausschreiben erhielt, traf ihn nicht mehr am Leben. Das falsche Dichterideal der Romantik hatte sein Leben zerrüttet: die Überschätzung des „poetischen Erlebnisses", der Mangel an Ehrfurcht vor der einfachen Wirklichkeit.

Nach der entgegengesetzten Seite liegt die Schwäche Friedrich Rückerts (1788—1866). Ihm ist jeder Gegenstand gut genug zur Versifikation.

Zum Teil mag das an der Schreibfreudigkeit des Philologen liegen: er scheint sich das Wort gegeben zu haben, nun solle einmal von einem Dichter auch jedes beschriebene Blatt auf die Nachwelt kommen. Wenn sogar der nachsichtigste Richter, seine Lieblingstochter Marie, doch einmal ein Verschen schwach fand, so schob der schweigsame Riese mit dem durchfurchten Denkergesicht die lange Pfeife einen Augenblick in den Mundwinkel, paffte eine Rauchwolke hervor und meinte dann: „Laß es nur stehen; mir hat's doch Freude gemacht." Und es blieb stehen. Rückert zeigte seinen eigenen Leistungen gegenüber die gleiche Unfähigkeit, zwischen dem Großen und dem Kleinen einen Unterschied zu machen, wie gegenüber den Naturgegenständen. Er besitzt durchaus keinen Maßstab. Bald wird ein Käferchen in Riesengröße gezeichnet, bald ein Heros in das Futteral für den Taschenkamm gesteckt, jetzt eine naheliegende Regel ausgedehnt und jetzt eine Weisheit im Vorbeigehen herausgespritzt. Vielleicht hat nie wieder ein bedeutender Künstler so viel vom Dilettanten in sich gehabt. Gerade jenes „schädliche Vorliebnehmen", das Goethe für den besten Nährboden des herrschenden Dilettantismus ansah, übt Rückert der eigenen Poesie gegenüber aus. Er ist gegen sich so gutmütig wie der alte Gleim gegen seine Schützlinge. Und deshalb hat der unendlich produktive Poet schließlich weniger in das Gedächtnis der Nachwelt gerettet als Uhland mit seiner strengen Selbstkritik.

In all diesen Punkten erinnert unser fränkischer Meister merkwürdig an Victor Hugo, und das mit gutem Grunde. Er teilt mit ihm eine seltsame Verbindung: große Einfachheit des Denkens bei großer Kunstfertigkeit der Form. Sicherlich ist Rückert inniger als Victor Hugo selbst in seiner „Art d'être grand-père", wo er der Gemütstiefe des deutschen Dichters am nächsten kommt; sicherlich erreicht der Franzose zuweilen eine Großartigkeit des Ausdrucks, die der breiteren Rede Rückerts versagt blieb. Aber jene Hauptzüge teilen sie. Für Rückert giebt es wie für Victor Hugo nur einfache Charaktere, nur einfache Begriffe. Von außen kann ihren Figuren ein Konflikt aufgezwungen werden — innere Probleme, seelische Verwickelungen, Entwickelungskämpfe giebt es nicht. Ebensowenig giebt es Schwierigkeiten der Form. Man kann sie sich selbst

schaffen und hat dann die Freude der „difficulté vaincue“, auf die die Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts so großes Gewicht legte. Aber wenn der Dichter wollte, könnte er, was er in schwierigen Maßen und verschlungenen Reimen ausspricht, ebenso gut in den einfachsten Formen sagen. Diese Virtuosen besitzen für das Geheimnis der „inneren Form“ kaum ein Organ. Die Einheit von innerer und äußerer Form gelingt Rückert in einigen Liebesliedern, die zu den Perlen unserer Liebeslyrik gehören („Er ist gekommen in Sturm und Regen“) und in einigen Nachahmungen des Volksliedes („O süße Mutter, ich kann nicht spinnen“; „Aus der Jugendzeit“). Sonst verliert er allzu leicht die Unterscheidung von Dichten und Versificieren. Und diese gleichmäßige Art, alles in das einmal gewählte Metrum hineinzudrücken, macht auch die „Weisheit des Brahmanen“ (1836—1839), sein vielgepriesenes Lehrgedicht, als Ganzes dem modernen Stilgefühl fast unzugänglich. Die Belehrung über Nutzen und Schaden des Tabakrauchens wird nicht anders vorgetragen als die über Gott und den Frieden der Seele. Oft glauben wir den alten Goethe zu hören — und nicht ganz selten auch den alten Polonius. So löst sich das Buch in Einzelheiten auf, in eine Sammlung von Mottos und Stammbuchblättern. Als solche freilich ist die „Weisheit des Brahmanen“ unerschöpflich. Neben Goethe hat kein Dichter seinem Volk einen solchen Reichtum von Weisheitssprüchen gespendet wie Rückert. Eine Epoche, der Lehrhaftigkeit in künstlicher Form als Höchstes galt, hat dann aus diesem künstlerisch unfertigen Sammelbuch Rückerts Hauptwerk gemacht. Darüber wurde Vollendeteres vergessen und erdrückt. Wer liest noch die köstlichen „Makamen“ (1826), in denen die orientalische Kunst, aus dem Wort Gedanken- und Reimspiele aufblühen zu lassen, so ergötzlich nachgeahmt ist? oder die schönste Blüte seiner Übersetzungskunst, die Wiedergabe des rührenden indischen Epyllions „Nal und Damajanti“ (1828)? wer kennt das Idyll „Rodach“ (1825)? Die steifsten und härtesten Alexandriner des Spruchgedichtes citiert man; aber wie viel mehr von seinen Liedern sollte man singen!

Rückert bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Lyrik. Ihm floß sie noch in unerhörter Fülle und Leichtigkeit — aber die Sicherheit der Formgebung, die der ärmere Uhland besaß, fehlte dem Virtuosen bereits. Nach ihm hat in der nächsten Zeit nur noch ein Lyriker jenes feine Gefühl gehabt, das der Lied-

form niemals versificierte Prosa unterschiebt: Wilhelm Müller. Aber viel größere Dichter als er, Lenau, Annette von Droste, besaßen diese Sicherheit nicht mehr. Und neben ihnen gehen dann die „mühsamen Lyriker" her, die Dichter, die sich angestrengt aus der Prosa in die Gedichtform herübersteuern, statt daß ihnen auf einmal das Gedicht als Einheit aufginge: Grillparzer, Immermann, späterhin Friedrich Hebbel und Gottfried Keller. Erst mit Mörike geht nach einem Jahrzehnt voll bedeutender Dichterpersönlichkeiten wieder ein Lyriker auf, der das Geheimnis der Notwendigkeit besitzt, wie Hölderlin und Novalis und Uhland und Eichendorff es zu eigen hatten.

Wir nannten den großen Namen Grillparzers. Er führt uns in jeder Hinsicht auf neuen Boden. Schon äußerlich: Österreich, das bisher zu dem vielstimmigen Chor des deutschen Dichterwaldes nur die schwache Stimme des patriotischen Dichters Josef v. Collin (1771—1811) gesandt hatte, Österreich tritt nun auf einmal mit drei Namen auf den Plan: Zedlitz, Raimund, Grillparzer.

Josef Christian Freiherr v. Zedlitz (1790—1862), ein charakteristischer Vertreter des Einströmens der Spätromantik nach Österreich, hat weder mit seinen Künstlerdramen noch mit seinen „Altnordischen Bildern" (1850) allzu viel zu bedeuten. Sein romantisches Trauerspiel „Turturell", in dem der Eklektiker den Harfner aus „Wilhelm Meister" und die Technik der Schicksalsfabel gleichzeitig verwendet, ward von Platen im „Romantischen Ödipus" mit Recht verspottet; sein „Soldatenbüchlein" (1849) ist ein kümmerliches Produkt ehrlicher Loyalität. Aber eine wirkliche Bedeutung hat er sich durch seine „Totenkränze" (1827) erworben. Den Grübler führt der Genius des Grabes zu den Sarkophagen gefeierter Heroen: Napoleon, den Zedlitz auch in der effektvollen „Nächtlichen Heerschau" verherrlicht hat, und Josef II., Tasso und Byron werden in Canzonen voller Kraft und Stimmung geschildert — eine Fürstengruft in großem Stile, die dem Leser jene beklemmende Andacht mitteilt, mit der Napoleons Grab im Invalidendom uns erfüllt. Jedesmal preist der Dichter den Ruhm des Dahingeschiedenen, jedesmal tönt das Echo zurück: „Doch war er glücklich?" Die pessimistische Erkenntnis, daß das Ideal das Leben verzehre, wie sie auch Grillparzers Sappho ausspricht, führt aber zu einem überraschenden Schluß. Als der Genius den Dichter selbst höhnisch fragt, was denn er durch seinen Idealismus gewonnen habe, da

ruft er Shakespeare und Goethe an und antwortet: „den festen Mut, die Wirklichkeit zu tragen". Mit dieser tapferen Wendung aus idealistischem Enttäuschungspessimismus zum entschlossenen Leben in der wirklichen Welt erhebt sich Zedlitz über sich selbst. In der Inspiration großer Toten ist der eklektische Durchschnittsdichter einmal zum Propheten geworden und zum Verkünder einer Wahrheit, die seine Zeit noch nicht begreifen wollte.

Auch nicht die beiden großen Dramatiker Österreichs. Auch für sie ist die Schlußmoral ihrer Weltbetrachtung: Lebe außerhalb der Welt! Die Wirklichkeit ist zu schwer für ein edles Herz. Mag Raimund die ideale und die reale Welt im Spiel verschmelzen, mag Grillparzer sie schroff einander gegenüberstellen — ihr Endwort bleibt immer der Ruf Rustans im „Traum ein Leben":

Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Beide sind sie Dichter der Entsagung; beide sind sie Dichter der Lebensflucht. Chamisso, dem des Innern stiller Frieden auch über alle Schätze ging, hat doch dabei den Mut besessen, in der Wirklichkeit „resolut zu leben". Grillparzer und Raimund hatten ihn nicht. Melancholisch ist der eine, verbittert der andere gestorben — beide unter Erfolgen und Triumphen. Das Leben hat sich an ihnen für ihre Verachtung gerächt.

Raimund und Grillparzer sind ein untrennbares Paar. Beide Wiener durch und durch, beide von der erstaunlichsten Sicherheit der Bühnenbeherrschung, beide dankbare Bewunderer der Musik und selbst Komponisten, beide der packendsten Anschaulichkeit und des märchenhaftesten Zaubers Herr, beide witzig und beide ehrgeizig — beide nur hier, nur jetzt, nur so möglich, wie sie waren. Beide sind dem deutschen Publikum noch lange nicht das geworden, was sie ihm sein sollten; und vor allem in Norddeutschland verhält man sich gegen sie noch immer so spröde, wie in ihrer Heimat gegen den dritten großen Dramatiker nach Schiller: Heinrich v. Kleist.

Ferdinand Raimund (1790—1836, aus Wien) gehört zu der geringen Zahl naiver Genies in der deutschen Litteratur. Ganz und gar ist er aus dem Theaterleben hervorgegangen, und vielleicht hat gerade dies ihn in einer Zeit, in der die Dichter so gern im Leben Rollen spielten, vor jeder Affektation bewahrt. Wie so viele Humoristen: Brentano, Glaßbrenner, Fontane, sollte er als Lehrling in ein Geschäft und ertrug es nicht: er wollte auf die Bühne. Seine schwere Zunge hindert ihn; er weiß ihrer Herr zu werden und wird achtzehnjährig bei einer wandernden Truppe engagiert. 1813 faßt er endlich auf dem Wiener Theater festen Fuß und wird bald ein gefeierter Schauspieler, der sich auch in tragischen Rollen versucht, vor allem aber in der einheimischen Zauberposse glänzt. Die Schauspieler waren dort großenteils zugleich selbst Autoren, wohin schon die Gewohnheit des Improvisierens leitete; nach Raimund ist sein Gegner und Nachfolger Nestroy ebenso aus der Praxis hervorgegangen. Den schüchternen Raimund bringt erst ein Zufall zum Dichten; es entsteht (1823) „der Barometermacher auf der Zauberinsel". Der Erfolg ermutigt ihn; rasch folgen „der Diamant des Geisterkönigs" (1824), „der Bauer als Millionär" (1826), dann, mit geringerem Beifall, „die gefesselte Phantasie" (1826), „Moisasurs Zauberfluch" (1827). Ganz Wien jubelte aber wieder dem „Alpenkönig und dem Menschenfeind" (1828) zu. Dann kam Raimunds schwerster Mißerfolg, „die unheilbringende Krone" (1829) — und sein größter Sieg, „der Verschwender" (1833). Aber während dies Stück ganz Deutschland mit dem Namen des Dichters erfüllte, nachdem der Schauspieler schon vorher auf weiten Gastreisen Ruhm geerntet hatte, steht der Neid vor der Thür und verletzt das empfindliche Gemüt des Dichters mit bitteren Spottworten. Nestroy, dessen abgrundtiefe Frivolität ihm verhaßt war, beginnt, ihn von der Bühne zu verdrängen. In der „Gesellschaft" hatte der Ehrgeizige keinen Platz: hatte dem Komödianten doch sogar der Vater seiner Geliebten die Schwelle verboten; seit seine Ehe gelöst war, lebte er ohne den Segen der Kirche mit ihr zusammen. Die Menschenfeindlichkeit seines „Rappelkopf" wird über ihn mächtig. Als ihn ein Hund biß, hielt er ihn, mit Recht oder Unrecht, für toll und erschoß sich; am 5. September 1836 starb er. Die Bevölkerung ehrte den Dichter Wiens durch weite Beteiligung an seinem Begräbnis.

Raimund hat nirgend etwas Neues geschaffen. Die Gattung,

die er auf die Höhe führte, die Wiener Märchenoper, war längst schon in Blüte. Für seine Erfindungen, für seine Gestalten konnte Sauers treffliche Biographie überall einheimische Vorgänger nachweisen. Aber was er anfaßte, adelte er. Das war das Neue, daß ein echter Dichter diese alten Gegenstände, wie sein Barometermacher, mit dem Zauberstab in Gold verwandelte.

Raimunds Technik ist einfach genug: es ist eben die hergebrachte der Märchenposse oder Märchenoper. Man könnte es die Technik der Schicksalskomödie nennen. Ein Zauberspruch wird ausgesprochen, gern an irgend ein Attribut geheftet, und seine Erfüllung oder Aufhebung wird an eine Bedingung geknüpft. Nun ist aber dies das poetisch Schöne, daß diese Bedingungen, sie mögen noch so phantastisch klingen, nur Steigerungen einfacher psychologischer Wahrheiten sind. Der treue Diener Florian hat als eine ehrliche, brave Seele eine sichere Witterung für Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit jeder Persönlichkeit, der er begegnet; das wird nun zu der höchst ergiebigen Formel gesteigert, daß es ihn in allen Gliedern reißt und zuckt, wenn die Jungfrau, die sein Herr an der Hand faßt, schon einmal gelogen hat. Oder: auf eine im Grunde gut geartete Natur, die sich nur durch Mangel an Selbstzucht hat verwildern lassen, wird es gewiß tiefen Eindruck machen, wenn sie plötzlich an einem anderen das Abbild der eigenen Fehler gewahr wird. Ich erinnere nur an jene tiefsinnige alte Erzählung, wie der Mann, der seinen alten Vater hartherzig unter der Treppe essen läßt, sein Kind ein Stühlchen unter einem Holztreppchen bauen sieht: „Für dich, wenn du einmal alt bist!" Diese Erfahrung wird ins Märchenhafte gehoben, indem Rappelkopf, der Menschenfeind, sich seinem eigenen Ebenbild gegenübersieht. Das vielbeliebte Motiv des Doppelgängers und des Gestaltentausches erhält so bezeichnender Weise bei Raimund pädagogische Verwertung; denn die erzieherische Absicht liegt ihm wie Grillparzer im Blut. Wie psychologisch sicher führt er nun aber diese Erfindung aus! wie Rappelkopf sich in seinem Ebenbild erst recht gut gefällt, dann doch zögernd hinzusetzt: „Ein wenig rasch bin ich, das ist wahr"; wie er dann ausruft: „Nein, das ist nicht mein Ebenbild! Der übertreibt." Welcher Mensch, der etwa eine große Nase hat, wird bei dem ähnlichsten Porträt nicht zuerst ebenso urteilen?

Die Attribute der Gestalten sind nicht gesuchte „Symbole", sondern sie sind menschliche Hilfsmittel von märchenhaft gesteigerter

Kraft. Die Fackel, durch deren Schwingen der Dichter alles in verschöntem Anblick zeigen kann, ist nur die Steigerung eines Bühnenrequisits. Ebenso verdanken seine Allegorien ihre unvergleichliche Lebenskraft der poetischen Kunst, mit der der Dichter einfache Anschauungen verkörpert. Im „Bauer als Millionär" kommt die Jugend als ein prächtiger Mensch, „hundsjung und geißnärrisch", rosenrot hereingehüpft; das Alter in der Pelzschlafhaube redet mühsam und verdrossen. Der Neid in demselben Stück (von dem Wurzel in der wundervoll epigrammatischen Wendung spricht: „Kurz, er wär' der Neid, und wollt' mich glücklich machen") läßt in seiner lebendigen Individualisierung den Namen „Allegorie" so wenig zu wie etwa Calderons geistreiche Personifikationen in seinen geistlichen „Autos".

Ähnlich steht es mit der Art, wie diese Zaubermächte in Bewegung gesetzt werden. Es war ungefähr von 1810—1830 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Charaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da bringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zauberthaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick stürzen die Paläste ein oder erheben sich. Das ist altes Märchenrecht; und wie es längst auf der Wiener Bühne Sitte war, nutzt Raimund es zu effektvollen Überraschungen aus: die Wunder werden durch die Kunst der Maschinerie Wirklichkeit für den Beschauer.

Daß es aber in der idealen Welt auch nicht viel besser hergeht als bei uns, ist auch alte Tradition; schon die Scherzlegenden des Mittelalters bringen den Thürschlüssel und den Schusterschemel, Eifersucht und Ärger in den Himmel. So versteht auch Raimund das Reich der Feen, Geister und Genien aufs liebenswürdigste zu verwienern. Was ihm aber vor allem das Herz seines Publikums gewann, war, daß man schließlich den Eindruck hat: im Grunde leben wir immer noch in der besten aller Welten. So gut wie im Geisterreich hat man es auf Erden noch alle Tage; und je weniger einem die Genien schenken, desto glücklicher ist man. Hier kommt wieder jene Lehre, daß aller Glanz Unglück sei. Der Millionärbauer, der Verschwender sind in der armen Hütte glücklicher als im prächtigen Palast; und selbst die verwahrloste Familie im „Alpenkönig" übergoldet ein Glanz, der den reichen Menschenfeind beschämt.

Allmählich freilich dringt die Melancholie des Dichters auch in seine Werke; aber ein sanfter Humor hält sie in Schranken. Seine Stimmung macht sich dann in jenen rührend schlichten Liedern Luft, die wie die Gedichte in Eichendorffs Novellen nur die melodischen Obertöne zum Text der Handlung sind; das Aschenlied, Valentins Hobellied, „Brüderlein fein", „So leb' denn wohl, du stilles Haus". Nicht mit Unrecht hat man deshalb Raimund Österreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volk nur wieder, was er von ihm empfangen hatte, wie Alfred v. Berger ihm nachrühmt:

Er war ein Stück der Scholle, die ihn nährte,
Ein Teil des Volkes, dessen Kind er war,
Und Volk und Heimat hat in ihm gedichtet.

Ist Raimund vom Scheitel bis zur Sohle ein Sohn der volkstümlichen Dichtung, so hat kein Dichter in unserem Jahrhundert sich dieser schroffer und unversöhnlicher entgegengestellt als Grillparzer. Nicht zu seinem Heil.

Franz Grillparzer ist am 15. Januar 1791 zu Wien geboren, der Sohn eines ursprünglich wohlhabenden, aber verarmten Advokaten. Seine Mutter, an der er mit Zärtlichkeit hing, scheint sich in einem Wahnsinnsanfall das Leben genommen zu haben; ein Bruder stand dem Wahnsinn einmal nahe. Grillparzer selbst war eine durchaus leidenschaftliche Natur, bis in seine innersten Tiefen aufgeregt, voller Ehrgeiz, voll heftiger Sinnlichkeit, zu wildem Zorn

geneigt; aber er weiß sich zu beherrschen bis zur Selbstvernichtung. Er unterdrückt sich mit einer gewissen asketischen Wollust; fühlt er sich zurückgesetzt, so klagt und schilt er freilich, aber die unaufhörliche Vergegenwärtigung dieser Zurücksetzungen erfüllt ihn gleichzeitig mit einer gewissen Behaglichkeit der Selbstkasteiung. Man vergesse nicht, in welcher Luft er lebte. Dies Wien, dies „Capua der Geister", wie er es nannte, die „Feststadt" des Wiener Kongresses, dies glückselige gemütliche Wien, das Raimund so gern als das eigentliche Paradies darstellte — sein Geisterreich ist nur eine Parodie der Kaiserstadt —, dies Wien ist zugleich die Hauptstadt einer starken asketischen Bewegung. Hier hatte der Redemptoristenpater Hoffbauer (1751—1820), ein Bäckergesell, den die religiöse Leidenschaft mitten in der glänzenden Landschaft Italiens in die Einsiedelei gejagt hatte, einen Kreis von Büßern um sich versammelt, darunter den Hofprediger Veith (1788—1876), einen getauften Juden, der früher auch Sing- und Schauspiele gedichtet hatte. Unaufhörlich schallte es aus dieser Gruppe in das lebenslustige Wien hinein: „Trage! dulde! büße!", wie Medea dem Jason zuruft. Es war eine natürliche Reaktion. Ein Kind dieser Zeit war Grillparzer. Seine überkochende Leidenschaftlichkeit begehrt nach Zügelung, nach Bändigung, selbst nach der Peitsche geistiger Kasteiung. Das schafft seine Weltanschauung. Er liebt die Seelen von überströmender Lebenskraft, Jaromir und Bertha in der „Ahnfrau", Phaon in der „Sappho"; Hero steht ihm näher als der weise Priester, und fast ist Otto von Meran ihm lieber als Bancban. Wo er Lebenskraft sieht, ruft er wie sein Kaiser Rudolf über Erzherzog Leopold:

Ein verzogner Fant,
Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus,
Wohl selbst bei Weibern auch, man spricht davon.
Allein er ist ein Mensch.

Das treibt den weisen König in die Arme der Jüdin von Toledo; das zieht Libussa von der Zauberburg herab. — Aber nun zwingt sich Grillparzer, diesen Naturen überall Unrecht zu geben. Der Kluge, Verständige siegt, oder mindestens besiegt er die Leidenschaftlichen: Jason die Medea, der Priester die Hero. Sie haben alle etwas vom Philister, diese klugen Leute Grillparzers, auch Rudolf von Habsburg, am schlimmsten Bancban. Sie sollen es haben. Der Dichter will die wollüstige Befriedigung haben, daß der leidenschaftliche Ansturm scheitert nicht an Göttern, nein, an Philistern.

Hart ist er der tragischen Auffassung seiner Zeit entgegengetreten, die in dem Sieg der „Freiheit“ über die „Notwendigkeit“ die Aufgabe des Trauerspiels sah. Ganz im Gegenteil! ruft er: die Notwendigkeit soll siegen. Das ist ihm das Erhebende, daß eine ewig dauernde Gesetzmäßigkeit über aller Willkür steht:

Ich sehe rings in weiter Schöpfung Kreisen
Und finde üb'rall weise Nötigung.
Der Tag erscheint, die Nacht, der Mond, die Sonne,
Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft's,
Du kannst es nützen, kannst dich freuen, klagen,
Es ändern nicht. Was will das Menschenkind,
Daß es die Dinge richtet, die da sind?

Man hat seine politische Haltung inkonsequent gescholten; mit größtem Unrecht. Der Altösterreicher sah die Willkür des vormärzlichen Regiments und forderte Reformen; die Revolution kam — er sah die Willkür der Massen und verlangte ihre Bändigung. Was in ihrer Bewegung groß und edel war, das übersah er freilich. Dieser Sehnsucht nach der übermächtigen Gewalt wird selbst ein Prometheus fast zur komischen Figur: was will der Knabe, der Disteln köpft, gegen Zeus! würde er rufen. Jason mit all seinem welterobernden Stolz — was ist er am Ende? ein Bankrotteur! Ein frommer Priester, der alle Lüge haßt — was muß er schließlich eingestehen? er muß dem Lustspielhelden das Recht der Lüge einräumen! Ganz tugendhaft sein zu wollen, ist auch Überhebung: wir sehen es an der Königin in der „Jüdin“, wie sie sich straft. Hinab, hinab! Die grauenvolle Kraft der Sinnlichkeit, der Leidenschaft — so gut kannte er sie, so furchtbar war sie ihm, daß er, der geniale Dichter, gern geholfen hätte, jeden Prometheus festzuschmieden. „Genial“, „originell“ — es sind ihm verhaßte Worte, nicht bloß wegen ihres romantischen Mißbrauchs, sondern weil sie Verhöhnung der heiligen Tradition bedeuten. „Die Bräuche soll man üben, sie sind gut“, sagt nicht bloß der kurzsichtige Priester in „Hero“; nicht bloß der schlaffe Rudolf im „Bruderzwist“ denkt so; nein, die weisen Prophetinnen in „Libussa“ selbst verkünden es:

Ein Einz'ges ist, was Meinungen verbindet:
Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet.
Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund,
Den Ausspruch heiligt ihm der heil'ge Mund.

Wahrt aber Grillparzer für die Naturen von überschäumender Lebenskraft eine geheime, mühsam bekämpfte Vorliebe, so sind die

ihm ganz verhaßt, die ohne eigene Kraft Sklaven der Sinnlichkeit sind: gebunden, aber nicht von der höchsten Macht; dem Willen gehorchend, aber einem dumpf instinktiven. Sie sind die „Barbaren", die immer wieder den geläuterten Menschen wie ein wildes Heer gegenübertreten: die Räuber in der „Ahnfrau", die Kolcher im „Goldenen Vließ"; selbst ihre halb unartikulierte Sprache kennzeichnet sie als Halbmenschen: Aietes, Galomir, Isaak in der „Jüdin". Sie müssen ganz hinab, vernichtet, verspottet, beraubt werden; sie sind die ewige Gefahr der Humanität.

Dieser stete Kampf zwischen der in ihm lebenden irdischen Begier und dem anderen Geist, der sich vom Duft zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, diktiert auch der Technik des Dichters ihre Eigenart. „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von übergreifender, ja sich überstürzender Phantasie, und ein Verstandsmensch der kältesten und zähesten Art". Er schreibt in fieberhafter Hast, wie gepeitscht, die „Ahnfrau" in wenigen Tagen nieder, in sein Zimmer eingeschlossen, ohne zu essen und zu trinken, als sagten ihm unsichtbare Mächte die Verse vor, die er hinwirft. Und dann schreibt er „Sappho" und ist stolz auf die sorgfältige und eingehende Berechnung jeder Scene. Die verschiedene Beanlagung der altbürgerlich-soliden Familie des Vaters und der künstlerisch-leidenschaftlichen der Mutter hat sicher ihren guten Anteil an dieser inneren Doppelheit.

Es war also keine „Ironie des Schicksals", es war fast Naturnotwendigkeit, daß der Dichter der „Ahnfrau" eine dürftige Beamtenlaufbahn führte. So dürftig hätte sie nicht zu sein brauchen; das trockene Handwerk aber war für ihn Bedürfnis. Er machte eine sehr langsame Bahn durch, fiel in Ungnade, weil er in einem Gedicht auf das „Campo vaccino" in Rom die Entfernung des Kreuzes aus den Ruinen des Kolosseums gefordert hatte, was Gotteslästerung bedeuten sollte und ward zweimal bei der Beförderung übergangen, das zweite Mal besonders schmerzlich um des jungen, hoher Konnexionen genießenden Dichters Friedrich Halm willen. 1856 trat er in den Ruhestand und lebte in ärmlicher Einfachheit, vier Stockwerke hoch:

> Dort tritt man in ein kleines Gemach, das einzige Fenster geht nach dem Hofe, ein Bücherschrank füllt die Wand gegenüber. Die Bibliothek ist nicht groß, aber auserwählt. Eine Thür führt in das Wohnzimmer Grillparzers. Es ist nicht eben groß und hat zwei Fenster nach der Spiegelgasse,

die Lage ist gegen Abend, es kommt also erst nachmittags die Sonne hinein. Dieses Zimmer umschließt seine ganze Existenz, das Bett, ein Sofa geringerer Sorte, ein Klavier, Schreib- und Waschtisch.

Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Cigarre, die er nach Laubes Urteil rauchte — die Patriarchen in Berlin und Neuseß rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Cigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht. Die Welt gab ihm, was er am heißesten verlangte: „Mäßigung dem heißen Blute". Ohne diese Beamtenthätigkeit, ohne diese Enge der Existenz wäre Grillparzer vielleicht, wahrscheinlich wie Brentano seiner Genialität zum Opfer gefallen. Der Philister in ihm hat den Künstler gerettet.

Kaum ist noch etwas von seinem Leben zu erzählen. Die italienische Reise hatte die üble Nachwirkung, daß jenes Gedicht auf das „Campo vaccino" seinem ferneren Fortkommen zum Hindernisse ward. Eine Orientreise durch Ungarn nach Stambul (1843) hat, soviel wir sehen, in seinem Leben oder Dichten keine Spuren hinterlassen, ein Reisetagebuch voll anschaulicher Schilderung ausgenommen. Viel wichtiger waren die Schicksale seiner Dramen für ihn. Nach der „Ahnfrau" (1817) berühmt, nach der „Sappho" (1818) gefeiert, schritt er zu den großen realistischen Märchendramen „Das goldene Vließ" (1821) und „Der Traum ein Leben" (1834) fort. Sein erstes historisches Drama, „König Ottokars Glück und Ende" (1825), erregte stürmische, aber nicht anhaltende Teilnahme; der Regierung war das feurig habsburgische Stück, ein würdiges Gegenbild zum „Prinzen von Homburg", bedenklich, weil die Deutschen zu stark über die Tschechen siegten, und sie ließ es vom Repertoire verschwinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) erregte großen Beifall — und wieder Bedenken beim Kaiser. Kaiser Franz fürchtet, die allzu heftige Loyalität könne Opposition erregen; vor allem: er findet Empörung sogar auf der Bühne stets bedenklich. Man will es dem Dichter abkaufen und dann vergraben; man will es verbieten; schließlich läßt man es wieder leise verschwinden. Grillparzer war kurz vorher (1826) in Weimar gewesen; Goethe nahm ihn so freundlich auf, daß Grillparzer in Thränen ausbrach. Er war durch die Gunst der Dichter und Kritiker nicht verwöhnt! Mit Recht hebt Laube hervor, daß in Tiecks vielen Theaterkritiken Grillparzer nicht mit einer Zeile erwähnt

wird, hebt er Urteile des romantischen Ästhetikers Solger sowohl als des realistischen Musikers Zelter hervor, die sich von jedem Verständnis unseres Dichters unberührt zeigen. Noch war ihm sein Wien geblieben und das Burgtheaterpublikum, das er in dem satirischen Gedicht „die Bretterwelt" erst mit so blutigem Hohn und schließlich doch versöhnlich schildert. „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831) erregte im Publikum mancherlei Kritik, die den Dichter nur um so mehr verstimmte, weil er sie zum Teil berechtigt fand. Das Märchendrama „Der Traum ein Leben" (1834) wurde volkstümlich. Da giebt er ein Lustspiel auf die Bühne: „Weh dem, der lügt" (1838) — und auch diese Richter verlassen ihn. Unter Hohngelächter fällt es durch. Tiefgekränkt zieht der Dichter sich zurück; nur ein Fragment der „Libussa" läßt er noch einmal auf die Bühne, nicht ohne geheime Freude über dies Anstacheln der Begier nach mehr. Doch hat wohl der erfahrene Psycholog Laube recht, wenn er meint, neben dem Groll habe mangelhaftes Selbstvertrauen gearbeitet. Grillparzer fürchtete eine neue Niederlage. 1849 kommt jener große Dramaturg nach Wien. Er zieht den fast vergessenen Dichter wieder auf die Bretter, freilich nur mit den älteren Stücken. Allmählich beginnt man auch „draußen im Reich" wieder von ihm Kenntnis zu nehmen. Litterarhistoriker wie Goedeke und Scherer bemühen sich, ihn der Lesewelt näher zu bringen. Dichter wie Paul Heyse huldigen ihm mit begeisterten Worten. Ehren werden ihm zu teil, sein achtzigster Geburtstag wird ein Nationalfesttag. Er überlebt ihn nicht viel länger als Voltaire den seinen und stirbt am 21. Januar 1872 in Wien. Die Sammlung seiner Werke, im gleichen Jahre erschienen, bringt endlich den ganzen Schatz seiner dramatischen Meisterwerke, fördert „die Jüdin von Toledo", „Libussa", den „Bruderzwist im Hause Habsburg", das Fragment „Esther" ans Licht. Seitdem beginnt ein neues Wirken Grillparzers. Langsam, aber stetig erobert er die litterarische Welt.

Über seine Bedeutung ist heut kein Streit mehr und wird schwerlich je wieder Streit entstehen. Nur über die Rangordnung seiner Werke wird man noch streiten. Jetzt liebt man wohl „Des Meeres und der Liebe Wellen" am meisten; ich glaube, man wird einmal „Libussa" als die wunderbarste seiner Thaten anstaunen.

Unter den vielfältigen Gestaltungen heben sich bei näherer

Betrachtung drei Typen des Grillparzerschen Dramas deutlich ab. Wir bezeichnen sie als das Märchendrama, das historische und das klassizistische Drama.

Das Märchendrama ruht auf der einheimischen Tradition, der auch die Wunderblüte der Dichtung Raimunds entsprossen ist. „Die Jugendeindrücke," sagt der Dichter selbst, „wird man nicht los. Meinen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe." — Das historische Drama kann auch bei Grillparzer den mächtigen Einfluß Schillers nicht verleugnen, obwohl ihm im ganzen dieser Hauptvertreter der „deutschen Bildungsdichtung" erheblich ferner stand als die andern Klassiker des Dramas. Gelegentlich gerät Grillparzer sogar in eine Nachahmung Schillers hinein: der zweite Akt des „Bruderzwistes" und Klesels Auftreten insbesondere erinnern bis auf Einzelheiten an „Wallensteins Lager". Überhaupt ist im historischen Drama Grillparzers Technik stärker als sonst von Reminiscenzen beeinflußt: der Eingang des „Ottokar" mit den sich steigernden Begrüßungen ist dem des „Macbeth" wohl nicht bloß zufällig ähnlich. — Der dritte Typus hat Goethe zum Schutzpatron, vor allem die beiden Dramen seiner Blütezeit: den „Tasso", in dem Grillparzer seine ganze Auffassung von des Dichters Stellung zur Welt ausgesprochen fand, und die „Iphigenie", die besonders in der „Hero" (wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" eigentlich und besser heißen sollte) bis auf Eigenheiten des Wortschatzes und der Metrik herab nachklingt. Dabei gehören jedoch die wenigsten Dramen Grillparzers rein dem einen Typus an und besonders fehlen Züge aus dem Märchendrama und dem klassizistischen Drama kaum einem der historischen Dramen ganz. „Libussa" vollends vereint Eigenheiten aller drei Typen und ist auch insofern der Gipfelpunkt seiner Kunst zu nennen.

Das Märchendrama hat zur Voraussetzung, daß irgend welche nicht gemeingültigen Gesetze in ihm Kraft haben; und somit gehört die „Ahnfrau" schon als Schicksalstragödie in diesen Kreis. Diese mit großer dramatischer Wucht hingeschriebene Tragödie arbeitet noch mit ganz schematischen Charakteren und hergebrachten Begriffen: der Räuber, der sich nach der Unschuld sehnt, der eingefleischte Bösewicht Boleslav, der melancholische Greis; melodramatische Effekte von starker Wirkung, herkömmliche Schreckensrufe wie: „Truggeburt der Hölle!", geschmacklose Bilder:

Jaromir, so hieß der Räuber!
Der stahl eines Mädchens Herz
Aus dem tiefverschlossenen Busen,
Ach, und statt des warmen Herzens
Legte er in ihren Busen
Einen kalten Skorpion.

Nur die Gestalt Berthas hebt sich schon hier heraus: in der dumpfen kalten Umgebung ist sie zu gesteigerter Sinnlichkeit und Leidenschaft herangewachsen, und die erste Begegnung mit einer verwandten Natur läßt das sündige Blut in ihr zu hellen Flammen auflodern.

Aber welch ein Weg von hier zum „Traum ein Leben", dessen Anfänge doch schon in Grillparzers erste Zeit hinabreichen! 1817 arbeitete er schon an „des Lebens Schattenbild", aber erst 1831 ward der Plan ernstlich aufgenommen, 1834 vollendet. Er setzt die Märchenfabel auf eine völlig neue psychologische Basis. Ein Jüngling, der ganz für des Inneren stillen Frieden gemacht ist, steht am Scheidewege. Wie in jeder Jünglingsbrust regen sich in der seinen Ehrgeiz und Thatendrang und finden in Zanga ihr verstärkendes Echo, dem die Seinen widerstreben und widersprechen. Er läßt sich für die „Welt" gewinnen; morgen soll es nach Samarkand gehen. Nun schläft er ein unter der aufregenden Vorahnung der zukünftigen Laufbahn. Und der Dichter versetzt sich in seine Seele und träumt für ihn. Was wird der Traum gerade diesem Träumer zeigen? Mit unvergleichlicher Meisterschaft entwickelt es sich. Nach Sieg und Ruhm sehnt er sich — die zeigen sich ihm; doch er ist keine Eroberernatur, deshalb hinkt hinter Sieg und Ruhm das große Aber einher; deshalb ängstigt ihn die erträumte Ruhmesbahn. Dies das Allgemeine; im Einzelnen ist jede Gestalt und jede Situation aus dem Kreis der Erfahrungen und Ideen Rustans, wie das Vorspiel ihn uns zeigt, abgeleitet. Sein zukünftiger Begleiter Zanga wird natürlich zur zweiten Hauptfigur des Traums. Der König, ein Emporkömmling, gutmütig, voll entzückter Liebe für seine Tochter, ist von Rustans Phantasie aus dem alten Massud und dem Fürsten von Samarkand, von dem Zanga ihm erzählte, in eins gebildet. Gülnare ist nach dem Modell von Massuds Tochter Mirza idealisiert. Der Mann vom Felsen entwickelt sich aus dem einzigen, den Rustan haßt, zu einer Verkörperung von allem, was ihm abscheulich ist. Der alte Kaleb gleicht dem Derwisch, den Rustan kurz vor dem

Einschlafen sah. Alle Gestalten des Traumdramas sind somit von Rustans Phantasie aus den Personen, die er wirklich kennt, umgebildet. Dabei haben sie aber doch alle etwas ganz Neues, alle etwas Traumartiges. Und noch stärker wahren die Ereignisse das allgemeine Kolorit des Traumes. Wie wir nichts öfter träumen, als einen schweren schrecklichen Fall in den Abgrund, so ist gerade dies die Form von dem wirklichen Ende des Mannes vom Berge, die sich an Rustan zu wiederholen droht. Traumhaft wirkt auch die typische Wiederkehr der dumpfen Worte „Zu spät!" So umfängt uns selbst, wie auf der Bühne den Träumer im Bett, eine Atmosphäre des Traumes. Die Umrisse verschwimmen uns: sehen wir Ereignisse dargestellt oder nur Traumbilder von Ereignissen? Einmal reißt der Schleier — und der Zuschauer, nun aufgeklärt, hat das wohlige Gefühl, klüger zu sein als Rustan, der an all die Traumbilder noch glaubt. Dies trägt nicht wenig zur sicheren Wirkung des Stückes bei. Dann am Schluß das befreiende Aufatmen: „Alles war nur ein Spiel!" Der idyllisch-versöhnliche Schluß, der Rustan auf sein rechtes Feld zurückführt, die schwungvollen Lehrworte, der Gesang des Derwischs — technisch Vollkommneres hat Grillparzer nicht geschaffen und kein anderer Dramatiker der Welt.

Ein Märchendrama ist aber auch die großartige Trilogie „Das goldene Vließ", 1818 zuerst angefaßt, 1820 vollendet. Das Vließ selbst wirkt wie eins der verderbenbringenden Attribute im Märchen, wie der Dolch in der „Ahnfrau"; und doch ist auch hier der uralt mythologische Schauer, der sich an solche Gaben knüpft, menschlich vertieft und psychologisch erklärt. Der Kasten der Pandora, ein Goldschatz, von dem die römischen Krieger erzählten, der Nibelungenhort, sie alle bringen Verderben durch einen an sie geknüpften Fluch. Einen solchen Fluch heftet auch das Vorspiel an das Vließ: Phrixus, schändlich ermordet, als er Gastfreundschaft anfleht, legt ihn auf sein Panier. Er selbst ist durch ein Götterbild hierher gelockt worden und stirbt nun zu dessen Füßen — eine Fatalität des Ortes wie in manchen Schicksalstragödien. Hier ist noch alles wild, dunkel, märchenhaft, viel mehr als im „Traum ein Leben", in dem im Grunde nur dies märchenhaft ist, daß wir Zuschauer die Traumbilder Rustans erblicken. Aber in den „Argonauten" und „Medea" ist es nicht sowohl die unheilbringende Kraft des Vließes, was vernichtet, als vielmehr der Glaube an sie. Die dunkle

Vorstellung, die sich mit diesem Symbol verknüpft, wird dem Aietes wie dem Pelias, wird schließlich auch Jason und Medea zum Unheil. Ein wenig von dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts mag man hierin finden; daneben doch vor allem tiefere Bedeutung. Das goldene Vließ wird dem Dichter zum Symbol des Ideals, oder vielmehr dessen, was Ibsen „die ideale Forderung“ nennt. Sieg bringt es — aber es verzehrt den Sieger, wie der Ruhm Sappho, wie das Königtum Libussa verzehrt. An den Altar des Gottes gehört es — dort soll es ruhen, verehrt von allen. Wagt der Einzelne es mit kühner Hand anzufassen, zum Panier zu machen, wie Phrixus, zum Zaubermittel, zur Waffe, wie Aietes und Medea, dann vernichtet es. Phrixus gelangt ans Ziel — aber nur, um dort zu sterben; Aietes tötet ihn, Medea verderbt Kreusa — aber nur zu ihrem eigenen Unheil. Das Vließ aber bleibt unversehrt im Feuer wie ein wunderthätiges Madonnenbild; nur der Einzelne geht zu Grunde, der es auf seinen Schultern tragen will.

Wir behaupten nicht, daß sich die Bedeutung des Vließes mit einem Schlagwort, wie wir es geben, völlig decke oder erschöpfe. Vor allem bleibt es ein Wunder, wie Schlemihls fehlender Schatten. Vor allem besitzt es „sichere Gegenwart“. Wir sehen es, märchenhaft, wie es von der Schlange bewacht wird, wie es aus der Erde wieder auftaucht, unheimlich, meduſenhaft wie Raimunds „Unheilbringende Zauberkrone“ — und doch zu völliger Sicherheit bezeugt durch seinen Eindruck auf Aietes, auf Pelias, auf alle die Gestalten des Stückes.

Das Drama ist pessimistisch durch und durch. Auf den Gegensatz der hoffnungsvollen Jugend und des verarmten Alters ist es aufgebaut. Jason spricht es aus:

> O Jugend, warum währst du ewig nicht? . . .
> Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer,
> Die Wogen teilend mit der starken Brust:
> Doch kommt das Mannesalter ernst geschritten,
> Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit
> Schleicht still heran und brütet über Sorgen.

Es ist die Parole des „Desillusionismus“, der Enttäuschung durchs Leben, die hier lange vor Flauberts „Éducation sentimentale“ (1869) Grillparzer ausspricht. Jason tritt erst auf als der königliche Held, „des Wundervließes Held! ein Fürst! ein König! der Argonauten Führer, Jason ich!“ Und wir sehen ihn wieder

heimatlos und schiffbrüchig, seiner Ideale beraubt, verstoßen von der Schwelle des Landmannes, wie die wahnwitzige Bertha nach dem gestürzten König Ottokar Steine wirft. Und Medea, die hohe Priesterin, die Strengste aus jener Reihe, der noch Hero angehört und Libussa, die aus der Kraft ihres Wollens Zaubermacht schöpft — was ist sie im dritten Stück der Trilogie? Eine gebrochene Dulderin, die ihre goldenen Hoffnungen vergraben hat und fast vergessen, die in schwerer Entsagung ruft: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz!“ Sie gönnen es ihr nicht. Sie wandeln nicht um, wen sie schufen.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden —
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!

Sie hat sich Jason geträumt, wie Gülnare den Rustan: als den Held der Helden, „wie ihn alte Sagen melden“. Sie hat ihn errungen, er ist ihr Gatte — und sie ist ärmer als je. Daß er sie nicht liebt, daß er sie verstoßen möchte — das ist nicht das Furchtbarste; das Schrecklichste ist, daß jetzt ihr Held „in nackter Wirklichkeit“ vor ihr steht, wie sie ihn in wildem Ausbruch der entsetzten Kreusa malt: „Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!“

Neben diesen beiden wunderbaren Gestalten sind die anderen etwas zu kurz gekommen. Die heroische Ehe Jasons und Medeas spielt all den modernen Ehedramen vor, in denen das Verfliegen idealisierender Jugendhoffnung tragisch wirkt. Jason erblickte Medea zuerst unter den Kolchern, deren dumpfe, fast bellende Sprache in zerhackten Versen Grillparzer, sonst durchaus kein Meister der Versprache, unübertrefflich charakterisiert. Sie wirken nur als Atmosphäre: der habgierige, tückische, feige Aietes, mit dem Zawisch im „König Ottokar“ verwandt, aber alt und abstoßend wie dieser jung und verlockend; Gora, die düstere Alte, wie wir sie etwa auf Alloris Bild neben der schönen Judith sehen; der unbedeutende Absyrtus. Wie lieblich und strahlend schien da Medea! Und wie überglänzt Jason seine Genossen, den nächsten vor allen, Milon, den gutmütigen Kraftmenschen, der wie Naukleros in der „Hero“ nur die Rolle des „Vertrauten“ der französischen Tragödie zu spielen hat. Da gewannen sie sich. Und nun? Sie steht vor ihm, düster, fremd, rauh, das Lautenspiel zerbricht in ihrer Hand; er wird vor ihren

Augen der selbstische Mann, der sogar die Schmach erträgt, um nur sich selbst noch zu behaupten — wie Ottokar vor Kunigunden steht. In Kolchis würden die Kinder den Vater fliehen, hier ist er der Stärkere; und sie erträgt es nicht, sie ermordet die Zeugen ihrer einstigen Liebe, ihrer jetzigen Verlassenheit. Ganz ebenso läßt nach der alten Überlieferung Kriemhild ihr und Etzels Kind dem Tod entgegenbringen, und Hebbel läßt sie sagen:

Sieh diese Krone an und frage dich!
Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins
Auf dieser Erde noch gefeiert ward,
An Schauderküsse zwischen Tod und Leben,
Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht,
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann.

Milder doch liebt Medea die Kinder, freut sich der Güte, mit der der Ältere den Jüngeren umfaßt und mit dem Kleidchen umhüllt — aber das Vließ ist wieder ausgegraben, es tötet die Entsagung, es ruft ihr zu: „Alles oder nichts!“, und die Kinder müssen sterben.

Es ist kein Zufall, daß diese Tragödie der Enttäuschung gerade eine Enttäuschung der Liebe zum Gegenstand hat. Rudolf im „Bruderzwist“ ist von dem Glanz der Krone enttäuscht; aber das bleibt ein Nebengedanke. An der Liebe, an dem Verhältnis zwischen Mann und Frau tritt die grausame Erkenntnis der Wirklichkeit am mächtigsten hervor. Das hat nicht nur typische Bedeutung, sondern auch persönliche für Grillparzer.

Er hat darüber die merkwürdigsten Geständnisse hinterlassen. Sie zeigen, wie vielen seiner Helden er zum Modell diente. „So war es bei mir immer,“ schreibt er, „mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die ich bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren . . . Ich habe auf diese Art das Unglück von drei Frauenzimmern von starkem Charakter gemacht.“ Jason und Medea! Und wieder: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken

entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt." Am härtesten aber drückt der blutig grausame Schluß der „Jüdin" diese Art des Dichters aus; der König sieht an der Leiche all jene blühenden Züge nicht mehr, die die stete Beweglichkeit ihrer überströmenden Lebenskraft ihm vorgetäuscht — und wendet sich geheilt ab. Das Bild der Jüdin wirkte fast wie ein zauberkräftiges Amulett; der prüfende Anblick der Wirklichkeit löst allen Zauber.

Das ward das Verhängnis für Grillparzers Leben — viel mehr als alle Beamtenmisere. Er hat wiederholt geliebt; er ist heiß geliebt worden. Die Dichter der früheren Generationen wurden schöne Greise: Goethe, Tieck, selbst Chamisso; Grillparzer war im Alter ein schmales Männchen, in dessen schief gehaltenem Kopf nur noch die lichtblauen Augen einen Strahl des Inneren erglänzen ließen. So schritt er Tag für Tag zu seinem einsamen Mittagstisch im Matschakerhof, wie Schopenhauer, von seinem Hund Atman („Weltseele") begleitet, zum Englischen Hof in Frankfurt, zwei mürrische alte Junggesellen, die aus der Jugend beide noch die Reizbarkeit gerettet hatten — und die peinliche Sorgfalt der Erscheinung; wie Ibsen, dem er ähnlich sah, strich sich Schopenhauer Haar und Bart nicht ohne Eitelkeit zurecht. Sie waren beide in der Jugend keineswegs Platoniker gewesen, sie wurden es nicht einmal im Alter. Aber Schopenhauern hat die Philosophie und Grillparzern die Poesie das ruhige eheliche Glück verdorben, für das dieser mindestens oft geschaffen schien. Er war als junger Mann mit seinem blassen, interessanten Gesicht und seinen dunkelblonden Locken nichts weniger als ungefährlich; er sprach bei aller Schärfe äußerlich sanft, wie Nietzsche. Noch von dem Greis berichtet Laube: „Er versteht so leicht und fein wie ein geschmeidiger Frauenverstand, er antwortet so plötzlich und schalkhaft wie ein Mädchen, er drückt so unwillkürlich seine Besorgnis aus wie ein weiblicher Mund." Ein junges Mädchen verliebte sich in ihn und bat sterbend in einem rührend schlichten Testament die Eltern, für ihren „Tasso" zu sorgen. Er blieb kühl und machte später die Erzählung „Ein Erlebnis" daraus. Mit der wunderschönen Gattin des Malers Daffinger, mit einer anderen verheirateten Frau unterhielt er Liebschaften; inniger war das Verhältnis zu seiner „ewigen Braut" Katharina Fröhlich, die er mit ihrem hübschen Lockenkopf in den „Ottokar" aufgenommen hat. Und doch auch hier — „wir glühten,

aber ach! wir schmolzen nicht". Das Ideal, das jeder Teil aus dem andern herausmodelte, wollte nicht zur Wirklichkeit stimmen; immer wieder gerieten sie auseinander, und es mutet mehr tragisch als versöhnend an, wenn der Greis dann zuletzt zu Kathi und ihren alten Schwestern zieht und in den Armen der siebzigjährigen Braut verscheidet.

Sogar das mildeste, am meisten optimistische Werk Grillparzers, die höchste seiner Märchendichtungen, „Libussa", trägt das Merkmal dieser ständig wiederholten Lebenserfahrung. Selbst die Hohepriesterin der Versöhnlichkeit geht enttäuscht von hinnen. Drei hohe Zauberschwestern wohnen in Einsamkeit, des letzten Herzogs von Böhmen Töchter. Nach seinem Tode ergeht an sie die Berufung des Volkes. Die älteren entscheiden sich, in stolzer Stille der vita contemplativa zu leben, der Betrachtung des Ewigen und seiner Gesetze; die jüngere folgt der Thatenlust und der Liebe zu den Menschen. Wie Hölderlins Hyperion steigt sie zu dem Volke herab, — „da begann Zarathustras Untergang". Wie ihre Sagenschwestern, die Naturgottheiten Undine und Melusine — der Melusine hat Grillparzer ein interessantes Opernlibretto geweiht —, verliebt sie sich in einen irdischen Mann. Sie will sich selbst die Verbindung erschweren, indem sie eine geheimnisvolle, räthselhafte Bedingung aufstellt, wie sie bei Raimund im Schwange sind; doch Primislaus erfüllt sie. Er wird ihr Herr. Dem Volke genügt die milde Hand der Fürstin nicht; vergeblich warnt sie wie der Prophet Samuel das Volk vor dem König. Ihr wird der Geliebte zu teil, dem Volke der erwünschte Herr. Es ist zum Segen: er ist weise, er ist gerecht und, was mehr ist, gut. Aber die Poesie entflieht vor seiner Klarheit. Die Stadt verdrängt das idyllische Leben des Landes und treibt selbst die großen Naturkünderinnen, Libussas Schwestern von dannen; die Völker trennen sich und werden eines des anderen Nebenbuhler; der Mensch vergißt die hohe Stille des Sabbaths und kennt nur noch rastlose Arbeit:

Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben,
Und sich im weiten Hause fühlt allein,
Wird er die Leere fühlen seines Innern . . .
Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Mit hohen Worten kündigt Libussa „das dritte Reich", das so viele Propheten schon vorausgesehen, das Lessing und Heine und Ibsen

und Nietzsche, der Lehrer der ewigen Wiederkunft, verheißen haben. Dann stirbt sie — an der Wirklichkeit. Daß die hohen Ideale nicht ins Leben zu übersetzen sind ohne Einbuße, das will auch sie nicht ertragen. Den Nutzen fordert das Volk und sein Bester: Primislaus; da weicht die Priesterin mit ihren Schwestern.

„Libussa“ enthält nicht bloß Grillparzers Geschichtsphilosophie, die in jener Lehre von der Befleckung der hohen Idee durch die Praxis der Goethes gleicht, sondern über alle großen Fragen hat sich der Dichter in diesem seinem „Faust“ ausgesprochen. Über Recht und Notwendigkeit, Klugheit und Weisheit, über Staat und Religion spricht die Prophetin hohe Worte; wundervoll charakterisiert sie die einzelnen Völker und weist dabei klagend den Slaven den einstigen Sieg über die Germanen zu: immer kleiner werden die herrschenden Völker. Sogar die Frage des Konstitutionalismus wird gestreift, die freilich nahe genug lag: hatte doch die eigentümliche staatsrechtliche Stellung der Königin Viktoria zu dem „Prinzgemahl“ auf das zwar 1819 und 1822 schon angefangene, aber erst viel später vollendete Drama eingewirkt.

Indessen — es wäre schlimm, wenn wir einem Dichterwerk und gar einem Drama nichts Besseres nachsagen könnten, als daß es weise Aussprüche enthält. Das ist das Hohe, daß sie, wie in Goethes „Tasso“, herauswachsen aus den Charakteren und Situationen. Dieser tiefsinnigen Prophetin, diesem ernsten Volkserzieher ist es natürlich, die Einzelfrage sub specie aeterni zu nehmen und die Gründung der Stadt Prag zu einer Fernsicht auf eine neue Geschichtsepoche zu benutzen.

Ein wunderbarer Duft umgiebt die ersten Scenen, die den hohen Schwestern gehören; und auch die Auftritte, wo die drei mächtigen Herren (deren schematische Aufteilung auf Reichtum, Klugheit und Kraft Sauer allerdings mit Recht gerügt hat) den Primislaus von der Pflugschar holen — urälteste Idylle, wie sie von Gideon und Cincinnatus erzählt wird —, sind erfüllt von Waldesstimmung und dem Duft frischgebrochenen Ackerlandes. Den „cri de la terre“, der Millet zum Malen rief, hört man hier aus den Versen des Dichters. Dann die beiden selbst, Primislaus und Libussa, das gleiche Paar fast wie Jason und Medea, aber nun zu heroischer Schönheit gehoben. Auch hier wird die Priesterin wohl ungeduldig über die Klugheit des praktischen Mannes; aber zwischen ihnen steht versöhnend die Liebe. Ihr Aufblühen, Libussas

trotzig-mädchenhafter Kampf gegen seinen Stolz, sein sanftes Nachgeben — das kann sich wohl neben die wundervollen Scenen der „Hero" stellen.

Dies Stück mit seinem mythischen Hintergrund und dem historischen Gegenstand der Gründung Prags leitet zu der Gruppe historischer Dramen über. Manche hatte Grillparzers Geist geplant, eine „Blanca von Kastilien", noch ganz von Schiller beherrscht, einen patriotischen „Spartacus", in dessen Erhebung gegen die Unterdrücker Sauer einen helleren Anteil Österreichs an der Poesie der Freiheitskriege sieht als in Collins Gedichten; einen „Hannibal", „Marius und Sulla", Aufgaben, die beide später in Grabbes ungefüge Hände gerieten. Ans Licht des Tages trat zuerst „König Ottokars Glück und Ende", sehr früh geplant, aber nach nochmaligem Aufgeben (1817) erst 1821 vollendet. Grillparzer hat hier noch nicht den Mut, das historische Drama einfach aus den großen historischen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Allzu Schillerisch mischt er eine Liebesintrigue ein, die zwar an sich prächtig durchgeführt ist. Aber es verdirbt doch den großen Gegensatz zwischen Ottokar, dem begehrlichen Stürmer, und Rudolf, dem bescheidenen Idealfürsten, wenn der Böhmenkönig eigentlich nur wegen einiger Privatsünden zu Grunde geht; auch tritt hier die philiströse Auffassung der unmittelbaren Vergeltung, die Grillparzer öfters zeigt, allzu grell ans Licht. Auch Seyfried Merenberg, ein von Ottokar wie Max Piccolomini von Wallenstein enttäuschter edler Jüngling, und sein uninteressanter Vater nehmen zu viel Raum ein: Grillparzer haftete noch zu sehr an der Urkunde, an den „dankbaren Stellen" der alten Chroniken.

Die gleiche Tendenz der Milderung, der Glättung eines Charakters, die sich in der Auffassung Ottokars zeigt, geht bei dem „Treuen Diener seines Herrn" (1828) bis ins Extrem. Grillparzer sucht nach einem dramatischen Stoff; da fällt ihm die Geschichte von Bancban in die Hände. Ein Statthalter Ungarns, von dem Bruder der Königin, der seine Frau verführt, aufs äußerste getrieben, empört sich gegen die Königin und tötet sie samt dem Missethäter. Ein ungarischer Dichter, Katona, hatte bereits den Stoff behandelt; Grillparzer wußte weder von ihm noch von einer Tragödie des Hans Sachs. Ihn reizt wieder der Konflikt von Leidenschaft und Selbstbeherrschung. Er fragt sich: wie müßte der Mann aussehen, der selbst in solcher Lage noch Herr seiner selbst

bliebe? Und er erschafft einen ganz neuen Bancban. In aller Verzweiflung des Herzens, in der Ehre aufs tiefste bedroht, von allgemeiner Empörung umstrudelt hält Bancban sich fest an der ihm aufgetragenen Pflicht. Kein Zweifel, er erschien dem Dichter als ein Heros, größer als Jason und Ottokar. Uns will er nicht so erscheinen. Wir meinen, es sei männlicher, in solchen Momenten alles zu vergessen, selbst die Pflicht. Bedroht doch das frevlerische Paar, Otto und die Königin, die ihn begünstigt, das Wohl des ganzen Landes, seine feste Rechtsordnung, Sitte, monarchisches Gefühl, Ehre der Vornehmen, alles. Wir stehen auf einem anderen Rechtsboden als Grillparzer. Wir glauben nicht mehr an unerschütterliche Rechte; kein Recht und kein Gesetz, denkt man heute, sei so göttlich, daß es nicht einmal durch Notwehr verletzt, vielleicht sagen wir aber auch: ergänzt werden dürfte. Aber das war Grillparzers Auffassung nicht; für ihn giebt es kein Recht der Revolution, der Selbsthilfe, der Notwehr. „Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut.“

Er will gebunden sein. Und seinen Heros der Gesetzestreue wirft er in einen wahren Paroxysmus der Selbstüberwindung. Er muß noch selbst den Prinzen retten! er muß sich zum Schluß als ausreichende Belohnung ausbitten, daß er dem Kind des Königs knieend die Hand küssen kann! Ich kann mir nicht helfen — wir nennen das heute servil. Sicherlich, Grillparzer selbst ist nie in seinem Leben servil gewesen. Er spricht in seinen Eingaben freimütig, in seinen Epigrammen (die er zwar verschlossen hielt) kühn, er giebt auch in diesem Drama den Fürsten gute Lehren. Aber Bancban ist nicht Grillparzer; Bancban ist ein Ideal Grillparzers, das wir so wenig würdigen können, wie die Lottergenies, die manche romantische Poeten als ihre Ideale zeichneten. Wir sagen uns doch: in dem alten, kleinen, dürren Männchen ist alles ausgestorben, außer der eingewöhnten Unterwürfigkeit. Er liebt seine Gattin, sicherlich; aber er thut auch das mit Selbstbeherrschung. Er läßt sich verhöhnen, läßt sein Weib aus lauter Loyalität unbeschützt, und wirft alles, was noch in ihm lebt, in die Askese äußerster Selbstvernichtung.

Uns, die wir denn doch das Recht moderner Empfindung so gut haben wie der Dichter das der seinen, bleibt das Stück fremd wie ein Thesenstück voller Paradoxie, so wahr auch die Charaktere gezeichnet sind, so sicher auch die Intrigue entworfen ist. Und für

den Druck, den die Zeit des Vormärz auch auf den „inneren Menschen“ ausübte, bleibt dieser Bancban gerade um seiner subjektiven Wahrheit willen ein trauriges Denkmal.

So fröhlich, wie wir uns ein „Lustspiel“ vorzustellen pflegen, ist „Weh dem, der lügt“ (1838) auch nicht; aber gerade der Ernst neben der Fröhlichkeit läßt es uns dem „Zerbrochenen Krug“ zur Seite und noch über „die Journalisten“ stellen. Es ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Mittelalter, der Quelle mit großer Originalität und erstaunlicher Geschicklichkeit nachgeschaffen. Den Dichter reizte hier die Überspannung des Wahrheitsbegriffes: schon nach der alten Chronik genügte Leon der Forderung des Bischofs, indem er die Wahrheit so sagte, daß niemand sie glaubte. Gegeben war ferner der Gegensatz von civilisierteren Franken und barbarischen Nachbarn, den Grillparzer modernisierte, indem er die Franken den heutigen Franzosen annäherte; was Halm im „Sohn der Wildnis“ mit den Massilioten nachahmte. Auf diesen Grund malt nun Grillparzer mit dem Behagen eines virtuosen Charakterzeichners eine ganze Reihe prächtiger Typen: den frommen Bischof, der schließlich doch Spaß versteht; Edrita, die muntere Tochter des wilden Kattwald; diesen selbst, einen Nachkommen jener gefräßigen, stets geprellten Riesen, des Herakles im griechischen Satyrspiel, Polyphems, Thors; Galomir und Attalus, die beiden jungen Edelleute, der von den Wilden ein unbeholfener Tölpel, der von den Franken ein hilfloser, aber gutartiger Geck: „Vom Tier zum Menschen sind der Stufen viele.“ In der Mitte aber Leon, der immer gewandte, immer frisch in That und Erfindung, dem man bei all seiner Dreistigkeit nie böse sein kann, das gescheite Weltkind, dem der fromme Bischof um seiner hochgespannten idealistischen Art willen nur um so mehr imponiert, aufopfernd, fromm, tapfer und vorlaut — das Ideal des jungen Wieners, wie es Grillparzer vorschweben mochte. Des Bischofs Schlußworte heben das reizende Genrebild, das geistreiche Intriguenstück vollends zu dauernder Bedeutung empor: „Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn.“

Ein Intriguenstück ist auch „Ein Bruderzwist in Habsburg“, wieder ein Werk langsamen Reifens: 1824, 1835, 1848, 1850 sind Ansätze; das Datum der Vollendung ist, wie bei all den hinterlassenen Stücken, unbekannt. Den großen Kenner der Geschichte Österreichs reizte wohl Kaiser Rudolf zu einer paradoxen Rettung, der paradoxen Umformung Bancbans vergleichbar.

Der Kaiser, der dem Dichter schon als ein Mitverehrer des spanischen Meisters Lope sympathisch war, wird von aller Welt wegen seiner Unthätigkeit gescholten; je nun, lautet Grillparzers Gegenrede, was ist denn bei der Geschäftigkeit der anderen so viel herausgekommen? Da ist Mathias, immer in Plänen schwimmend, auf dem Schlachtfeld seiner Niederlage immer von Triumphen träumend; er geht das Volk um seine Liebe an, zeigt sich — wie der als Modell benutzte Erzherzog Johann, der Reichsverweser von 1848 — in Volkstracht, und das Ende ist Jasons:

Gekostet hab' ich, was mir herrlich schien,
Und das Gebein ist mir darob vertrocknet;
Entschwunden jene Träume künftger Zeiten,
Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Da ist Ferdinand, der freilich erreicht, was er will — blutige Verheerung des Landes zu Gunsten der Glaubenseinheit. Und der Hauptintrigant, Klesel, dieser vielgeschäftige politische Leon, immer in der Mitte, immer mit neuen Anschlägen — da er alle Fäden in der Hand zu haben glaubt, sind es eiserne Ketten, die ihn binden. Und das Gesamtergebnis dieser Rührigkeit? Der Krieg von dreißig Jahren, der mit einer ein wenig komisch wirkenden Bestimmtheit angekündigt wird.

Grillparzers Freude an seiner Kenntnis des Hauses Habsburg that sich hier gütlich. Neben Rudolf und Mathias steht der dicke, gutmütig-vergnügte Deutschmeister Maximilian, neben Ferdinand sein Bruder Leopold, der allerdings nicht ganz „herausgekommen" ist.

Nicht sein schönstes Werk — das bleibt wohl „Hero" —, aber neben „Libussa" das großartigste ist „die Jüdin von Toledo", 1824 begonnen, 1837 vollendet. Auch hier traf Grillparzer, wie bei „Ottokar", mit Lope de Vega zusammen. Die politischen Verhältnisse Österreichs fügten zu dem von den Romantikern erweckten Interesse an Calderon und Lope noch eine alte Tradition hinzu. Grillparzer ist ein großer Bewunderer des spanischen „Phönix" gewesen; fast alle seine Dramen las er und besprach sie auf dem Notizblatt. Nach dem Frühstück pflegte er erst ein antikes, dann ein spanisches Stück zu lesen. Dennoch hat er in seiner Art wenig, in seiner Technik nichts von ihnen angenommen — der beste Beweis für Gustav Freytags Satz, die französischen und spanischen Klassiker seien für unsere Bühne ohne lebendige Bedeutung. Die „Jüdin" ist durch und durch eine psychologische Charaktertragödie; von den

Typen der Spanier, von ihrer konventionellen Redeweise, von ihren überraschenden Intriguen besitzt sie nichts. Der König, in Tugend erzogen und verheiratet, sehnt sich unbewußt nach frischem Leben. Es begegnet ihm gleichsam verkörpert in Rahel, die die Angst und Aufregung noch verschönert:

> Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
> Niemals hast du die Schönheit gesehn.

Er ist verzaubert. Nichts kann den Bann brechen, selbst Rahels kindische Schwächen nicht, selbst nicht ihre Umgebung, der brutal habsüchtige Vater, die traurige Schwester. Der König vergißt seine Pflicht, das Land empört sich, die Königin rafft sich auf, herauszutreten aus ihrer nonnenhaft-steifen Zurückhaltung. Rahel stirbt. Und ihr Tod löst den Zauber. Nun erkennt der König, daß er begehrte, was er nicht begehren durfte:

> Wer andern zu befehlen strebt,
> Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Wie im „Treuen Diener" verzeiht er den entschuldbaren Aufruhr und wird in heroischer That sich reinigen wie seine Ritter. Esther aber, die ihm fluchen wollte, der an ihrer Schwester Tod schuld war und nun „in prunkendem Vergessen" davongeht — sie spricht auch ihrerseits Verzeihung aus, denn wie im Lande der Täuschung leben wir alle im Lande der blinden Gier, und alle bedürfen wir der Gnade.

Rahels Bild gehört zum Vollkommensten, was die dramatische Litteratur besitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltslosen Veränderlichkeit ist nie wahrer geschildert worden. Sie hat den König wahrhaft geliebt; aber mit ihm zu spielen, war ihr Naturbedürfnis — ihm, von ihr gereizt, gequält zu werden. Auch in dieser Selbsterniedrigung des Königs steckt etwas von jener Askese der Demut, die Grillparzer mit so vielen seiner Gestalten teilt. Die Königin, „eine steife, kalte Engländerin", liebt den König auch und weiß es ihm so wenig wie Rahel zu zeigen: quält ihn Rahels wilde Koketterie, so bringt Eleonorens enge Sprödе ihn zur Verzweiflung. Er ist doch Spanier, und spanische Luft liegt über dem Ganzen, in dem respektvollen Ton, in dem die Aufrührer von ihrem König reden, in Manriquez' Ehrbegriff. Und doch erhebt sich das historische Drama weit über zufällige Bestimmung von Zeit und Ort zu typischer Bedeutung.

Am stärksten ist diese in der Gruppe der klassizistischen Dramen ausgeprägt. Es ist die kleinste; aber sie umfaßt drei Meisterstücke.

Bei „Sappho" (1818) hat der Dichter mit seltener Deutlichkeit ausgesprochen, was ihn anzog: „ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schönere Frucht höherer Geistesbildung, das Zepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Kette brechen und dastehen und Wut schnauben". Das also ist Sappho. Sie hat sich zur großen Künstlerin geläutert — nun ist sie dort so wenig glücklich wie Tasso oder Byron in Zedlitz' Totenkränzen:

Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Wie Alfons will sie die Krone der Auserwählten mit dem Glück der Vielen vereinigen. Aber eine strenge Scheidewand ist befestigt, unerschütterlich. Phaon sieht neben ihr ein hübsches, unbedeutendes Ding, aber jung, aber liebenswürdig — und sie gehören einander. Sappho aber will ihre Krone wahren, rein soll sie bleiben vom Spott der Überklugen; und stolz springt sie ins Meer. Wie in „Nausikaa" nach Goethes Plan zerstört die Beschämung ihr die Lebenskraft: sie will nicht leben, wenn ihr reiner Ruhm, der Lohn eines ernsten Lebens, nicht mehr blüht.

Schwerlich schwebten dem Dichter hier lebende Modelle vor. Um so mehr enthält der Gegensatz von Sappho und Melitta typische Wahrheit; Heyse hat ihn in der Novelle „Zwei Gefangene" erneuert, eine Verfasserin der jüngsten Richtung, Ernst Rosmer, in „Wir Drei" charakteristisch genug ebenfalls — doch mit entgegengesetzter Lösung; hier geht Melitta an Sapphos Erscheinen zu Grunde. — Phaon ist nichts Besonderes, soll es nicht sein: ein hübscher, enthusiastischer Jüngling, irgend einer von denen, an denen die begeisterten einsamen Frauen so leicht ihr Verhängnis erfüllen: George Eliots zweiter Gatte, oder gar der Jägerleutnant der armen Ludmilla Assing — es ist ein ewiger Typus.

„Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831) hat man die schönste deutsche Liebestragödie genannt; ich glaube, mit Recht. Auch hier ein uralter Stoff, auch hier typische Verhältnisse: die Priesterin, die in ihrer strengen selbstischen Überhebung verkannte, welche Leidenschaft im Menschenherzen wohnt, und die nun nach

süßem mädchenhaftem Zögern dem schönen Jüngling in die Arme sinkt. An seinem Tode stirbt sie. Zu wehren weiß sie sich nicht, gegen die süße Liebe nicht und nicht gegen das harte Gesetz; aber ihr Herz, von zu viel Spannung der frommen Begeisterung, der Leidenschaft, des Schmerzes überwältigt, bricht. Und vielleicht meint der Dichter, die armen einfachen Eltern, gedrückte Leute, die sich das Leben verkümmern, er mit seiner Härte, sie mit ihren Klagen — sie seien in ihrer stillen Beschränkung glücklicher noch als die hohe Priesterin der Liebe ward. Wir glauben es nicht; wir hören fast freudig das Wort, daß sie zurückgekehrt sei zu den Ihren — wie Libussa heimkehrt.

Nur ein Fragment ist „Esther" geblieben, aber der reichsten eins in der traurig großen Sammlung dramatischer Fragmente ersten Ranges, die unsere Litteratur besitzt: „Prometheus", „Nausikaa", „Pandora", „Demetrius", „Robert Guiscard". Die Charakteristik des auf der Höhe vereinsamten Königs ist voller Kraft, die des einfachen Mädchens aus dem verachteten Volk voll Reiz; wie so oft, weiß auch hier der Dichter für die Überwindung mädchenhafter Schüchternheit neue, zarte Farben zu finden. Aber auch hier sollte das hoffnungsvolle Begehren nicht als Idyll enden. Im Glanz sollte Esthers Herz sich verhärten und an dem König, wie an Ottokar, die Verstoßung der ersten Frau sich rächen. Sie regiert ihn — es war dabei wohl an die von Grillparzer oft erwähnte dritte Gattin Metternichs, eine „temperamentvolle Ungarin" gedacht —, aber die Notwendigkeit, sich seinen Launen anzupassen, macht auch hier die Höhe, die ihr nicht zukommt, zum glänzenden Elend. Stärker als je sonst nähert sich der Dichter hier der Tragikomödie. Haman ist durchaus grotesk aufgefaßt, und sein Wort: „Doch ist die Wahrheit selbst mitunter nützlich" bietet zu den Übertreibungen des Bischofs von Châlons das Gegenstück. Auch die Höflinge mit ihren schnellen Änderungen sind der typischen Charakteristik der Posse oder Zschokkes angenähert. Und dennoch weiß Grillparzer für diesen Haman, der nun einmal ohne Gunst nicht leben kann, zu interessieren, während der überweise Mardochai mit seinen rabbinischen Beweisführungen uns fern bleibt.

Dicht an die Dramen schließt sich Grillparzers größte Erzählung „Der arme Spielmann" (1848). Scherer hat dies von allen Werken des Dichters am tiefsten ergriffen. Auch ist es voll rührender Stimmung; der Dichter, der sonst fast nur das Elend der Sieger

schildert, schildert hier einmal das Glück des Besiegten. Ein Besiegter des Lebens ist der arme Spielmann: unbegabt, verarmt, seine Geliebte mit einem andern vermählt — und doch ist er glücklich: er träumt in schönen, zusammenhanglosen Accorden, und eine Thräne seiner Geliebten fällt auf das einzige Erbstück, das er hinterläßt: die Geige. — „Das Kloster bei Sendomir" (1828) ist eine kräftig und stark erzählte Geschichte von betrogener Liebe, Rache und Buße. Auch der Mönch ist ein Besiegter des Lebens, ihm aber fehlt die versöhnende Milde: grell lacht er, blutig läßt er sich geißeln — er hat auch im Kloster den Frieden nicht gefunden. —

Hat Grillparzer so im Drama wie in der Erzählung lyrische Stimmung von hinreißender Kraft, so bleibt ihm doch eigentliche Lyrik versagt. Von seinen lyrischen Versen gilt jenes Wort: „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht." Es bleiben hart zusammengeschmiedete Stücke ohne den Fluß einer einheitlichen Stimmung; versifizierte Prosa stört oft, öfter ein bei dem musikalischen Grillparzer doppelt erstaunlicher Widerstreit von Form und Inhalt. Er läßt etwa (in „Herkules und Hylas") den Kraftgott im Tänzerschritt auftreten, oder sagt dieselben Dinge, die der Priester in „Hero" so ernst-feierlich sagt, in munterem Singsang:

Sammlung, jene Götterbraut,
Mutter alles Großen,
Steigt herab auf deinen Laut
Segen-übergossen!

Er gehört zu unseren besten Epigrammatikern; seine zahlreichen Sinngedichte sind voller Witz und scharf umrissener Zeichnung. Aber seine lyrischen Bekenntnisse sind mühsam, hart, oft beinah stotternd geschrieben.

Zweierlei trägt daran die Schuld: ein formelles Moment und ein psychologisches. Grillparzer fehlte die Ehrfurcht vor der Sprache, die Novalis fast bis zum Aberglauben getrieben hatte. Sie fehlt all seinen Altersgenossen. Rückert glaubt auf die Sprache wie auf ein geduldiges Kamel jeden Einfall der Künstelei packen zu dürfen; Uhland steckt ihr Archaismen wie „Wat" hinter die Ohren, und Platen schlägt ihren metrischen Forderungen aus lauter Formstrenge ins Gesicht. Die Sprache muß gehorchen. Auch bei Grillparzer wird ihr Unmögliches zugemutet, z. B. das absolute Partizip:

Teils getötet, teils gefangen,
Retteten sich wenige nur.

Grillparzers Verse im Drama sind voller Flickworte, voller „ei" und „denn" und „je nun"; sie sind hart und ungelenk, nur etwa die drei, vier ersten Stücke ausgenommen. Die Lyrik aber verträgt solche Härten nicht, die das Drama überwinden kann; eins unserer stärksten lyrischen Talente, Annette von Droste, dem Dichter des „Traum ein Leben" auch in der Weltanschauung verwandt, hat sich damit um den größten Teil ihrer Wirkung betrogen. Und dann zweitens ein schönerer Grund, den er wieder mit Annetten teilt: eine gewisse Schamhaftigkeit der Seele erschwerte ihm das volle Aussprechen. Sogar das Ansehen seiner Dramen war ihm peinlich: er wollte seine eigenen Gestalten nicht im grellen Licht der Lampen vor sich sehen. Er ruft dem Geiger Paganini zu:

Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du!
Was öffnest du des Busens stilles Haus
Und jagst sie aus, die unverhüllte Seele,
Und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?

Hölderlin, Kleist kannten dies Gefühl; sie hat es nicht an lyrischen Gestaltungen gehindert. Warum denn ihn? Warum konnte er nur durch die Maske seiner Gestalten sein Innerstes aussprechen? Weil er den Gegensatz von Dichter und Mensch, den Widerstreit beider Welten zu hart empfand. Die starke Quelle seiner Dramatik überschwemmte die Beete der Lyrik. War ein Mann zum Dramatiker geboren, so war es Franz Grillparzer.

Geriet Grillparzer mit den Jahren in immer schärferen Gegensatz zu der Romantik, so erscheint dagegen ein viel geringerer, aber glücklicherer Poet als ihr Musterschüler: Wilhelm Müller (1794—1827).

Wilhelm Müller gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen; für seine echt volkstümliche Poesie war dies vielleicht nicht ohne Bedeutung. Am 7. Oktober 1794 zu Dessau als Sohn eines Schuhmachers geboren, ward er sorgsam, aber ohne Pedanterie erzogen. 1813 nahm auch er als freiwilliger Gardejäger am Kriege teil und war von da ab in Berlin in Verbindung mit den Kreisen, die sich für ältere deutsche Litteratur und Sprache interessierten. Seine „Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts" (1822—1827) ging aus diesen Anregungen hervor — dankenswerte Versuche, Opitz und Gryphius, Logau und Angelus Silesius dem deutschen Volk von

neuem zu schenken; aber wichtiger war doch, was der Dichter selbst aus dem Verkehr mit diesen älteren Sängern gewann.

Ferner war der junge Philolog mit einer ganzen Schar jüngerer Dichter zu einem Bunde zusammengetreten. In diesem Berlin, das gerade damals anfing so beharrlich als die Stadt der Unpoesie, der trockenen Ironie, des Nicolaitismus verschrieen zu werden, stifteten Wilhelm Hensel, der Schwager Felix Mendelssohns, Wilhelm Müller und einige adelige Dilettanten einen romantischen Sängerkreis, dessen „Bundesblüten" (1816) in Verskünstelei und Schauerromantik so „unberlinisch" wie möglich glänzen. Bald folgt ein neuer Bund. Im Hause des späten Klopstockianers Stägemann (1763—1840), den wir wiederholt als Vermittler zwischen älteren und neueren Dichtergenerationen treffen, bildete dessen Tochter Hedwig (1800—1891) den lieblichen Mittelpunkt, eine poetische Erscheinung, die in ihrer altdeutschen Tracht, mit dem vollen blonden Haar wohl Fouquéschen Träumen von Ritterfräulein zum Leben helfen konnte. Später hat sie den ersten Generaldirektor der Berliner Museen, v. Olfers, geheiratet; wie ihre Mutter, wie sie selbst ist auch eine Tochter, Marie von Olfers (geb. 1826), Dichterin geworden; sie hat auch freundlich-romantische Novellen verfaßt. Um Hedwig von Stägemann nun bildete sich ein Liebhabertheater seltsamster Art. Es galt, das wirkliche Leben in ein poetisches Spiel zu übersetzen. Der Salon wandelte sich für die Phantasie der Beteiligten in einen Wald; die Tochter des Hauses wird „Rose, die schöne Müllerin", Wilhelm Hensel spielt den Jäger, Wilhelm Müller die Rolle, die ihm sein Name anwies. Jeder spielt nun aus dieser Verkleidung heraus in Liedern, die der begabte Komponist Ludwig Berger in Musik setzte.

Wir verweilen einen Augenblick bei diesem höchst charakteristischen Spiel. Wie es eine gefährliche Übung geworden war, sich in feststehende Dichterrollen hineinzutäuschen, zeigte Ernst Schulze. Hier wird nun aber das Spiel harmlos als solches gemeint; man verhehlt sich nicht, daß es nur eine Verkleidung der Wirklichkeit sei. Aber daß eine solche Bedürfnis ward, ist immer noch „romantisch" genug. Bis in die höchsten Kreise, die bei uns sonst der Poesie fast am entschiedensten fern bleiben, ging dies Bedürfnis. Wilhelm Hensel, als Maler wie als Dichter nie mehr als ein begabter Dilettant, machte sein Glück, als er 1821 das große Festspiel veranstalten durfte, bei dem der Hof dem Großfürsten Nikolaus zu

Ehren Thomas Moores „Lalla Rookh“ in lebenden Bildern stellte. Für Adolf Menzel ward nicht lange darauf die Zeichnung der Bilder zu dem Hoffest der „Weißen Rose“ der Anfang seiner Laufbahn als künstlerischer Hofhistoriograph der Hohenzollern. Man glaubte das Leben dem Spiel auf der Bühne annähern zu müssen. Aus dem nächsten Zeitraum, da dies Maskieren der Wirklichkeit aus der Hauptstadt in stillere Gegenden geflohen oder nur dort noch kräftig geblieben war, schildert Gutzkow (1838) die romantische Welt der Assings, zweier Nichten Varnhagens, von denen eine später dessen Nachlaß mit nur zu rüstigem Eifer herausgab:

> Bei den Töchtern herrschte der Genuß phantastischer Reproduktion vor, eine wahre Schwelgerei im Erlebten, im Erzählten. Fast alles mußte vor die Phantasie treten, und beiden trat dann zuweilen etwas mit gleichen Bildern und zu gleicher Zeit vor ihr Auge, wo es dann genug über die geistige Zwillingschaft zu lachen gab. Eine sagte wörtlich dasselbe, wie die andere. Es handelte sich um ein ewiges Verschönern der Welt, ein stetes Wegstoßen des Häßlichen. Kein Schiff, das gerade vorübersegelte, wenn wir in Flottbecks Baumschatten weilten, blieb ohne Befrachtung von Träumereien; sicher ging es nach Indien, sicher ins Land der Palmen, zu jenen blauen Seen hin, wo sich die Flamingos badeten. Alles Gemeine, alles Alltägliche verschwand hier vor Blicken, die nur das Schöne oder das Entgegengesetzte, Störende sahen und die Menschen und die Dinge in potenzierende und depotenzierende einteilten. Heute verkehrte man sich die Welt in das Zeitalter der Troubadoure, morgen stellte man sie vor den Vexierspiegel des schattenlosen Peter Schlemihl Adelberts von Chamisso . . .

Man muß diese und ähnliche Genrebilder aus der Gesellschaft im Auge behalten, um ganz zu ermessen, wie viel für die große Aufgabe noch zu leisten war, die Goethe erfüllt, die die Romantik verhöhnt hatte: das wirkliche Leben der Poesie zu erobern!

Aus so romantischen Stimmungen gingen die „Müllerlieder“ (1818) unseres Dichters hervor. Hier ging die Saat der Romantik blühend auf. Sie hatte gelehrt, man solle sich die einfachen, schlichten Töne des Volkes aneignen, solle herausdichten aus der Seele des Volkes. Sie hatte auf den unschätzbaren Reichtum unserer älteren Poesie hingewiesen, und neben dem eigentlichen Volkslied hatte das „Wunderhorn“ auch das „Gesellschaftslied“ des siebzehnten Jahrhunderts ausgegraben, das so zu sagen ein Volkslied für engere Kreise war. Solche Gesellschaftslieder hat Wilhelm Müller fortan fast ausschließlich verfaßt: Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten (1821), Wanderlieder (1823), Tafellieder für Liedertafeln (1823). In ihnen wurzelt seine Bedeutung, wenn auch bei

seinen Lebzeiten die politische Tendenzdichtung seiner „Lieder der Griechen“ (1821) seinen Ruhm begründete. Kaum von noch einem Dichter werden so viel Gedichte wie von ihm gesungen: „Wenn wir durch die Straßen ziehen“, „Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Pracht“, „Im Krug zum grünen Kranze“; und dann die Lieder der „Schönen Müllerin“, schon 1824 von Franz Schubert komponiert. Schubert (1797—1828) gehört zu Wilhelm Müller wie Schumann zu Heine: die Leichtigkeit der Produktion, die Lust und Kunst, sich in fremdes Fühlen zu versenken, die anspruchslos-heitere Liebenswürdigkeit des Wiener Liedermeisters sind auch dem Sänger der Müllerlieder eigen.

Zum erstenmal, seit es eine deutsche Litteratur giebt, verbreitete sich von Berlin aus über das ganze Reich in raschen Siegeszügen eine in der künftigen Reichshauptstadt entstandene Poesie. Nicht Lessing oder gar Ramler, nicht Tieck oder Fouqué hatten dies erreicht; später ist es erst wieder Bettinen gelungen. In der angeblichen „Hauptstadt der Unpoesie“ gruppiert sich um den Sänger der Griechenlieder Romantik und poetische Teilnahme und poetische Lebensauffassung in hundert Gestalten. Ich erwähnte schon den Kreis Stägemanns, erwähnte Wilhelm Hensel. Dieser führt in den glänzenden Kreis der Familie Mendelssohn hinein, für deren hochgespannte geistige Ansprüche und für deren vornehme Lebenskunst die schöne Briefsammlung zeugt, die Wilhelms Sohn Sebastian Hensel der deutschen Lesewelt geschenkt hat („Die Familie Mendelssohn“, 1879).

Neben Wilhelm Hensel steht Luise Hensel (1798—1876), seine Schwester, eine Predigerstochter aus dem märkischen Torfdörfchen Linum. Sie besitzt die kindliche Frömmigkeit Eichendorffs, aber nicht ohne einen Funken von der verzehrenden Unruhe Annettens. Der erste Katholik, den sie kennen lernt, ist (1818) — Clemens Brentano; und — sie, die Protestantin, vollendet seine Bekehrung zum Glauben. Ende desselben Jahres tritt sie dann selbst zur katholischen Kirche über und hat als eine Art weltlicher Nonne in treuster Hingebung an ihren Glauben still und wohlthätig ein langes Leben verbracht. In frommer Demut vergleicht sie sich einmal selbst mit einem häßlichen kleinen Krug, in den schöne Blumen gesteckt seien: Gottes besondere Gnaden; es war vor allem die Gnade, daß ihr jedes Gebet zum Gedicht, jedes Gedicht zum Gebet ward. So entstand in wenigen Jahren ein reicher Strauß frommer Lieder,

deren ergreifende Einfachheit an das alte Kirchenlied erinnert; so: „Müde bin ich, geh' zur Ruh'". Achtlos schrieb sie sie hin, kritzelte etwa die Verse auf ein buntes Medizinpapier. Aber Tausende und Zehntausende erbauten sich an diesen schlichten Gebeten, was den prächtigen geistlichen Gedichten ihres Freundes Clemens versagt blieb. —

Wir blicken zurück. Was hat der Zeitraum von 1810—1820 der deutschen Litteratur, dem deutschen Publikum und seinen Sängern an dauerndem Gut eingebracht?

Das große Ereignis der Freiheitskriege hat nicht nur in den Liedern der auserwählten Sänger dem ganzen Volk ein unschätzbares Besitztum verliehen; es hat auch seit langer, langer Zeit zum erstenmal wieder gelehrt, was ein nationales Erlebnis bedeute. Selbst Roßbach und Leuthen hatten nicht das ganze Reich berührt; man muß bis auf die Reformation zurückgehen, um solchen Nährboden für große Poesie zu finden. Und dennoch — Werke, wie die Not des vorigen Jahrzehnts sie hervorgebracht hat, schuf dieser Zeitraum nicht. Gegen die herrliche Blüte des Dramas in jener Zeit stellt die neue Jahrreihe nur zwei Meisterwerke: „Sappho" und den „Zerbrochenen Krug"; den „Wahlverwandtschaften" und Kleists Erzählungen hat sie entsprechende Leistungen realistischer Lebensbeobachtung überhaupt nicht gegenüberzustellen. Dafür blüht das Märchen, in der Nacherzählung der Brüder Grimm wie in der Erfindung Fouqués und Chamissos, blüht die phantastische Erzählung Justinus Kerners und E. Th. A. Hoffmanns. Fast noch mehr ist für dies Jahrzehnt die Vermischung von märchenhaften und realistischen Bestandteilen, wie in Arnims „Kronenwächtern" und Brentanos „Kasperl und Annerl", charakteristisch. Eine ähnliche Verbindung kündet das bedeutendste Prosawerk der Epoche schon im Titel an: Goethes „Dichtung und Wahrheit". Den deutlichsten Ausdruck aber findet die Stimmung der Zeit (1819) in Schopenhauers Hauptwerk. Wohl blieb es noch unbekannt, unverstanden; aber wie selten gilt der Prophet in seiner Zeit! Die Scheidung einer unsichtbaren, unfühlbaren und doch eigentlich allein wirklichen Welt von einer sichtbaren, fühlbaren und doch eigentlich nur scheinbaren, wie die Romantiker sie in ihrer Poesie voraussetzen, wird hier als philosophisches Dogma aufgestellt. Dichtung und Wahrheit ist die Parole dieser Zeit — so aber, daß sie die Dichtung nur zu gern in Wahrheit wandeln, die Wahrheit zur Dichtung

umgestalten möchte. Daher die Vorliebe für Verwandlungen in Goethes „Epimenides“ wie in der „Bezauberten Rose“; daher die Freude der Gebildeten an der wirklichen Naivetät der Volksmärchen wie an der affektierten Scheinnaivetät von Claurens „Mimili“ (1816), an den Schilderungen des italienischen Carnevals in Goethes Italienischer Reise wie an den Masken- und Rollenliedern Uhlands und Wilhelm Müllers.

Eine solche Zeit ist der klaren, scharfen Luft des Dramas nicht günstig, in der die Gestalten zu deutlich dastehen; und in der Epik bevorzugt sie vor Roman und Novelle das Märchen. Aber für die Lyrik ist es ein gesegneter Zeitraum. Und so tritt Goethe hier mit seiner letzten großen Gabe (den posthumen zweiten Teil des „Faust“ abgerechnet) ein: sein „Westöstlicher Divan“ schließt dies Jahrzehnt ab. Auch hier ein Maskenspiel: der deutsche Altmeister als persischer Poet „Hatem“ mit Suleika-Marianne und dem Schenken scherzend; auch hier, wie in Wilhelm Müllers Kreise, Erwiderung des Spiels durch eigene Lieder der besungenen Dame Und auch hier unter der Decke der erdichteten Ferne volle subjektive Wahrheit, echteste Empfindungen und Erfahrungen des verjüngten Dichterherzens!

Drittes Kapitel.

1820—1830.

Der Zeitraum 1820—1830 unterscheidet sich in seinem ganzen Charakter stark von dem Jahrzehnt 1810—1820. Wie diesen die große Erscheinung der Freiheitskriege beherrscht, so jenen die Ernüchterung und Enttäuschung nach dem Siege. Man hatte im Beginn des Jahrhunderts von der wirklichen Welt als dem verächtlichen Fußschemel für alle geistige Erhebung ganz absehen wollen und hatte sich wollüstig in das romantische Hochgefühl der Künstlerexistenz versenkt. Man hatte dann (1810—1820) eine Brücke zwischen beiden Welten schlagen wollen. Der große Moment schien wirklich Dichtung und Wahrheit zu versöhnen. Man träumte von einem neuen, herrlichen Reich, das alle Schönheit mittelalterlicher Romantik mit der Aufklärung der Gegenwart vereinigen sollte. Und dann kam — die Bundesakte vom 8. Juni 1815 und die Misere des Bundesrats und der kleinstaatlichen Souveränitäten. Man hatte auf dem Wartburgfest am 18. Oktober 1817 dennoch mutig noch einmal das Banner des einigen freien Deutschlands aufgepflanzt — und dann kam am 23. März 1819 die Ermordung Kotzebues durch Sand und als die unselige Folge der unseligen That die Demagogenhetze, die Arndt und Jahn aus ihrer Bahn warf, den jungen Georg Büchner zum Verschwörer und den jungen Fritz Reuter zum verzweifelten Trinker machte. Man hatte erwartet, der künstlerischen Einigung Deutschlands von Weimar aus werde rasch eine wirtschaftliche und sociale Verbrüderung folgen — und der Adel trat anspruchsvoller und erfolgreicher als zuvor gegen das Bürgertum auf, und die Schranken des Verkehrslebens blieben fast überall bestehen.

Noch aber hatte man nicht gelernt, zu kämpfen. Man war enttäuscht, aber man suchte sich abzufinden. Man machte gute

Miene zum bösen Spiel. Dies Vorliebnehmen, diese Zufriedenheit mit dem, was doch nicht genügen konnte, prägt dem allgemeinen Leben der Zeit den Stempel auf. Es ist die „Biedermannszeit", es ist die Periode des furchtsamen Humors und der trivialen Empfindsamkeit. Über die beiden Welten der Wahrheit und Dichtung, die man eben noch hatte zusammenbringen wollen, wird nun säuberlich doppelte Buchhaltung geführt. Der Philister, der sich begeistert, wo es der gute Ton fordert, wird zum Typus der Zeit, und Heine bildet ihn zu der unsterblichen Karikatur des Gumpelino (in den „Bädern von Lucca") um. Die Tracht der Zeit ist charakteristisch: wie die Frauen ungeschickte, unmalerische Kleider tragen, darüber aber, sobald sie ausgehen, romantisch drapierte Shawls werfen und auf die seltsamsten Lockengebäude den Turban mit der Straußenfeder setzen oder sonst ein wunderliches Gebäude von Riesenhut. Die Männer gehen wenigstens, wenn sie auf sich halten, auf der Straße so gewiß in Frack und Cylinder, wie sie zu Hause im Schlafrock sitzen: hier äußerste Lässigkeit, dort stramme Pose. Selbst bedeutende Männer wie A. W. Schlegel machen diese Metamorphose täglich durch, wie sie D. Fr. Strauß an ihm ergötzlich geschildert hat.

Überall herrscht dies Nebeneinander von platter Bequemlichkeit und überflüssiger Feierlichkeit. Der berüchtigte Strickstrumpf fliegt in den Händen der Mütter und Töchter hin und her, während sie mit verzückten Gesichtern die „himmlische", „göttliche" Musik des „Freischütz" oder Mendelssohns Kompositionen anhören; denn Konzerte zu besuchen, wird jetzt Mode. Man sitzt in bescheidensten Räumen bei Talg- und Öllicht; aber vor jeder Gesellschaft stellen Räucherkerzchen eine feierliche Atmosphäre her. Man lebt in seinem Städtchen so abgeschlossen, daß man (noch 1847!) in Kassel den Tod des in Frankfurt am Main gestorbenen Kurfürsten erst nach 24 Stunden erfährt; aber wenn eine verwittwete Oberstin stirbt, so teilt man den „vielen auswärtigen Verwandten, Freunden und Bekannten" in einer pomphaften Todesanzeige die eigenen Gefühle mit: „Die beruhigende Hoffnung, daß ihr sanfter Geist aus jenen Sternenhöhen noch liebevoll auf uns herniederblickt, bis der Tod auch uns das unerforschliche Rätsel des Schicksals einst verklärt haben wird, steht in unserer Betrübnis und Trauer uns allein noch tröstend zur Seite." Man schnupfte Tabak und las Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann; man schrieb die steifsten Komplimentierbriefe und begeisterte sich für Heines Reisebilder.

Dieser Hintergrund der Philistrosität ist, wie für die Romantik, so für Heine und Platen, Annette von Droste und Immermann überall hinzuzudenken. Wie in den Tagen der Tieck und Hoffmann erweckt er die Reaktion der Wenigen gegen die Vielen. Auch bei den Dichtern, wie bei dem großen Publikum, das sie jetzt alle verachten, wird die Romantik eine neue Macht. Heine und Immermann haben sich durch ihren Einfluß durchzukämpfen, Platen hat ihre Wirkung auf die Lesewelt zu erschüttern.

Die lesende Menge und die aufblühenden Dichter treffen zusammen in der Verehrung des Genies. Nicht nur Schiller, auch Goethe wird an den litterarischen Theeabenden mit Eifer gepriesen. Aber der eigentliche Mann der Zeit ist — Napoleon. Sein Bild hängt, wie Herwegh noch 1841 klagt, in allen Hütten; das Lied auf Bertrands Abschied, das den Edelmut feierte, mit dem Napoleons General ihm nach St. Helena folgte, war neben dem „Jungfernkranz" das populärste Stück für Gesang und Drehorgel. Heine und Zedlitz nahmen die Stimmung für die „Beiden Grenadiere" und „Nachts um die zwölfte Stunde" aus ihrer Umgebung. Und am folgenden Tage sind dann ihre Leser, dieselben Männer, die gestern nichts Höheres kannten als das „Bild des Kaisers", wie der alte Hauptmann in Immermanns „Münchhausen", „stockpreußisch" oder „schwarzgelb bis auf die Knochen".

Denn das partikularistische Element blüht überall. Selbst ein so einsichtiger Kritiker wie Wilhelm Müller will im Grunde nur provinziell gefärbte Poesie gelten lassen. Jedenfalls entfaltet diese sich zu hoher Blüte. Die schwäbische Schule und die österreichische Lokaltradition bringen gerade jetzt in Uhland, Grillparzer, Raimund Klassiker hervor; und neben sie stellt sich die durchaus specifisch geartete Natur der Westfalin Annette von Droste. Die Lokalposse und die Dialektpoesie gedeihen. Am höchsten kommt nun auch in Mittel- und Norddeutschland die dialektische Komödie, die ja auch für Raimund die Vorbedingung gewesen war. Auf den von Goethe so warm belobten „Pfingstmontag" (1816) des Straßburgers G. D. Arnold (1780—1829) folgt nun der „Alte Bürgerkapitän" (1820) des Frankfurters Karl Malß (1792—1848). Malß schuf mit seinem „baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann" eine lebenswahre Figur, die lange lebendig blieb, einen Philister von ganz specifisch frankfurtischem Gepräge. Den Dialekt beherrschte er so meisterhaft, wie schon sein Vorgänger,

Goethes leiblicher Vetter Fr. K. L. Textor (1775—1851), mit seinem Schulschwank „Der Prorektor“ (1794) es gethan hatte; mit gleicher Sicherheit folgte ihm der Arzt W. Sauerwein (gest. 1847) mit andern Schul- und Marktscenen. Realistische Naturwahrheit, volle Porträtähnlichkeit der philiströsen Modelle erreichten sie alle; Höheres erstrebten sie nicht. Zu bewundern bleibt die Freiheit des Dialogs, die erst das Lokalstück der deutschen Bühne erobert hat; in der Ungezwungenheit lebendiger Rede haben Malß und Niebergall damals schon erreicht, was erst neuerdings wieder die Realisten Holz und Schlaf und vor allen Gerhart Hauptmann anstrebten. Sie vererbten dann diese Sicherheit des Ausdrucks auch auf die Erzählung und die Lyrik im Dialekt, wie sie der Frankfurter Friedrich Stoltze (1816—1891) mit berechtigtem Erfolg pflegte; neben dem älteren Nürnberger Johann Konrad Grübel (1736—1809) und dem gleichaltrigen Rostocker John Brinckmann (1817—1870) ist er der bedeutendste städtische Dialektdichter Deutschlands, und sein politisches Interesse hebt ihn über Malß Philiströsität. — Ernst Elias Niebergall (1815—1843) war selbst ein verlumptes „Genie“, wie übrigens Textor auch und wie viele andere Meister gerade der Lokalposse. Wie man seinen Haupthelden, den liederlichen „Datterich“ (1841), mit G. Hauptmanns „Kollegen Crampton“ verglichen hat, so erinnert der Dichter selbst an diesen: „Als man die Leiche aus dem Bette hob, fand man, im Stroh des Lagers versteckt, eine Anzahl Flaschen, aus welchen er, dem Verbote der Ärzte entgegen, heimlich die unentbehrlichen Spirituosen genossen hatte.“ Der „Datterich“ ist wohl unzweifelhaft das genialste Lokalstück Deutschlands, und die Energie, mit der der Darmstadter Lokalton bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt wird, ist nicht minder bewundernswert als die Kraft der Charakterzeichnung. Die Handlung borgt, wie in all diesen Stücken, sorglos Motive aus der ältesten Tradition bis zu dem mittelalterlichen Schwank vom „Advokaten Pathelin“ herab; wie aber der Autor für seinen verlumpten Helden Sympathien zu erwecken weiß, die die Welt der philiströsen Biedermänner fast ins Unrecht setzen, das nähert in der That den übermütigen Schwank fast der Charakterkomödie, ja dem zeitgeschichtlichen Drama.

Neben dem Elsaß und den Maingegenden bildet Hamburg den dritten Hauptsitz des neuen Lokalstücks. G. N. Baermann (1785—1850) schadet sich durch die häufige Anwendung von Versen, in denen

die natürliche Sprache gequetscht und nach hochdeutschem Muster gestreckt wird; auch sein Nachfolger J. H. David (1811—1839) erreicht selbst in der vielbelachten „Nacht auf Wache“ (1835) nicht den freien Redefluß der Arnold, Malß und Niebergall. Diesen besitzt dagegen wieder der berühmte Epigone der humoristischen Dialektdichtung, Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der echte Berliner, mit seinem „Eckensteher Nante“. Glaßbrenner verzichtete ganz auf geschlossene Form und gab nur in zahllosen Monologen und Dialogen ausgezeichnete Ausschnitte aus dem Straßen- und Gesellschaftsleben der Hauptstadt („Berlin wie es ist und — trinkt“ 1832—1850), realistische Genrebilder, wie sie eben damals auch in Frankreich durch Henry Monnier (»Scènes populaires« 1835) mit größtem Erfolg gepflegt wurden. Freilich sind sie jenseits des Rheines zu einer eigenen kunstvollen Litteraturgattung geworden (ich erinnere nur an die zahllosen Schriften der „Gyp“), während bei uns die Tradition abstarb, sehr zum Schaden der Posse und des Lustspiels. —

Wichtiger ward eine andere halblitterarische Form, die nicht minder entschieden partikularistischen Ursprungs war: die parlamentarische Beredsamkeit.

Endlich einmal wurde der mündlichen Rede ein Spielraum eröffnet, wie Kanzel und Katheder ihn nicht bieten können. Der Prediger und der Professor halten stets nur Monologe; die echte Beredsamkeit aber entsteht aus dem Kampf der Meinungen, die wahre „Rede“ ist nur ein Bruchstück aus einer eifervollen Diskussion.

Jetzt ward, in Süddeutschland wenigstens, die Rede möglich. Rasch folgten sich die Parlamente: das bayrische ward am 4. Februar; das badische am 22. April, das württembergische am 10. Juli 1819 eröffnet. Die Namen der Uhland und Pfizer lenkten die Aufmerksamkeit des ganzen Deutschlands auf die Stuttgarter Kammer, das klassische Land der jungen Kammerberedsamkeit aber ward Baden. In einer älteren Sammlung von „Politischen Reden“ stehen unter 36 deutschen Stücken 20 badische. Joh. Adam v. Itzstein (1775—1855), Ludw. Aug. Frh. v. Liebenstein (1781—1824), C. Th. Welcker (1790—1869), vor allen aber Karl Wenc. v. Rotteck (1775—1840) wissen, daß sie vor Deutschland reden und nicht bloß vor den Zuhörern der Kammer. Sie haben sich alle an der glänzenden Beredsamkeit der französischen Deputierten geschult, an dem beredtesten aller Parlamente, dem der

Restauration, auch an den Wortführern der großen Revolution. Sie teilen mit ihnen die Überschätzung des Wortes und vor allem des Schlagwortes. Sie definieren und deduzieren viel zu viel und leiden an der akademischen Breite ihrer Ausführungen. Erst das Jahr 1848 giebt der deutschen Kammerrede ihren eigenen Stil. Da wird ein kräftig-wirksames Gebrauchen von Symbolen üblich; Beckerath wird berühmt durch die melodische Wendung: „Meine Wiege stand am Webstuhl meines Vaters"; Vincke spricht von der Pflugschar, mit der seine Vorfahren den Acker des Rechts gepflügt, Bismarck von dem „roten Unterfutter des Unionsmantels". Da lernt man, durch einen kräftigen Schluß die Gesamtwirkung der Rede zusammenfassen; da lernt man, durch Aufgreifen von Worten des Gegners (wie besonders Vincke es versteht) seine Rede vernichten. Für all dies geschahen jetzt nur die ersten Schritte; die Welcker und Rotteck fingen nur eben an, die Sprache des Katheders ein wenig der Rednerbühne anzupassen. Aber die Entwickelung war rasch und kräftig, und bald spiegelt sich in den Schriften des Jungen Deutschlands der oratorische Fortschritt deutlich genug. Und die akademische Beredsamkeit verjüngte sich an dem Beispiel der neuen Redner, um so mehr, als in der Paulskirche wie im Berliner Abgeordnetenhaus die Professoren so stark und glänzend vertreten waren; was den mächtig ergreifenden Stil der Mommsen, Treitschke, Haeckel von dem kalt gelassenen der Niebuhr, Ranke, Lotze unterscheidet, das ist die Annäherung an den Ton der Überredung, an das Feuer der Debatte, an die Polemik des Parlaments.

Auch die neu erstarkende bildende Kunst blieb nicht ohne Einfluß. In München legte König Ludwig seit seiner Thronbesteigung (1825) mit großartigem Sinn den Grund für die erste wahre Künstlerstadt Deutschlands; in Berlin erhoben sich das Schauspielhaus, die Schloßbrücke, das Museum — Werke, in denen Schinkel seine klassischen Ideale dem praktischen Bedürfnisse der Zeit genial anzupassen suchte. Freilich wiederholt sich auch hier, wie überall in diesem Zeitraum, der traurige Eindruck hoffnungslos getrennter Welten. Herrliche Bauten von Klenze stehen in München in der Mitte fast bäurischer Straßen; Schinkels klassische „Neue Wache" beziehen Soldaten in ebenso geschmackloser als unpraktischer Uniform zur Wachtparade. Auf der Bühne steht Ludwig Devrient, und im Zuschauerraum machen kleinliche Kritiker Notizen für das fade Geschwätz der Abendzeitungen.

Die vorige Epoche hatte sich gegen das Andringen der Alltagswelt gern in geschlossene Gesellschaften vereinigt, innerhalb derer ein wahrer Kultus der Poesie getrieben ward. Jetzt kennzeichnet die jungen Dichter nichts stärker als ihre Isolierung. Heine wird weltberühmt, Platen und Immermann haben treue Freunde — sie stehen trotz alledem fast so allein wie die arme Annette v. Droste. Aber das erzieht sie. Der moderne Individualismus wird begründet. Kühne Persönlichkeiten schaffen sich persönliche Ideale. Man baut; oder man sucht — suchen ist immer bequemer als bauen. Die einen suchen das Neue Reich in der engsten Heimat; Charles Sealsfield sucht es in der „Neuen Welt".

Karl Postl (1793—1864) wurde zu Poppitz bei Znaim in Mähren als der Sohn eines armen Ortsrichters geboren. Dem begabten Jüngling eröffnete die Aufnahme in den reichen Orden der Kreuzherren die Aussicht auf eine sorgenlose Zukunft; aber dieses leidenschaftliche Temperament war nicht für ein stilles Klosterleben geschaffen. 1822 entfloh er dem Orden und verschwand in Amerika. Von dort aus veröffentlichte er in englischer und dann in deutscher Sprache zahlreiche Romane und Erzählungen unter dem Namen Charles Sealsfield, den er einem kleinen heimischen Bezirk „Siegelfeld" nachgebildet hatte. Nach einem zweimaligen Aufenthalt in London und mannigfachen Reisen in Europa ließ er sich 1859 bei Solothurn nieder und starb am 26. Mai 1864, ohne je das Geheimnis seines wirklichen Namens gelüftet zu haben. Der entflohene Mönch Postl war wirklich zum amerikanischen Pflanzer Sealsfield geworden. Hatte er doch auch seine Muttersprache fast verlernt und sich durch Anpassung an die Redeweise der Yankees, der spanischen und französischen Ansiedler ein „transatlantisches Kauderwelsch" zusammengebraut. Gleich sorglos ist er in der Komposition; er läßt wohl ganz einfach, wie im 17. Jahrhundert die altväterische „Insel Felsenburg", eine Anzahl Reisende zusammenkommen und nun jeden seine Geschichte erzählen. Versucht er seine Genrebilder zu strengerer Einheit zusammenzufügen, so verunglückt er. Darin kann man ihn jenen Meistern des Lokalstücks vergleichen, mit denen er auch die ungemeine Sicherheit der Beobachtung teilt und die Kunst, jede Person mit individuellem Sprachton reden zu lassen. Was ihn aber hoch über sie hebt, ist die Großartigkeit der Auffassung.

Sealsfield hat nicht das Schlagwort „europamüde" geprägt

(es erhielt erst 1838 durch Willkomms so betitelten Roman allgemeine Geltung); aber der Stimmung, die in diesem Wort liegt, hat niemand mächtigeren Ausdruck gegeben als er. Ganz Europa ist ihm ein alter lebensmüder Philister; und nach Westen zieht die Weltgeschichte. Dort in Amerika blüht ein neues Geschlecht auf, das keine verfallenen Schlösser kennt und keine Basalte, wie schon Goethe gerufen hatte; mächtig, wild, eigenwillig wie der ungeheure Urwald, in dem jeder Baum eine riesige Einzelpersönlichkeit ist, frei von der beengenden Moral der alten Welt, „Übermenschen" in jedem Zug. Er schwelgt in diesem Anblick, er begeistert sich an der zügellosen Kraft der Menschen, wie sein Auge trunken auf der ungebändigten Fülle der Vegetation ruht. Er kostet ihnen mit wahrer Wollust die stärksten Empfindungen nach: Haß, Wut, Ehrgeiz, Fanatismus, wie das Alltagsleben Europas (wir reden hier immer nur aus seinem Sinn heraus) sie gar nicht mehr kennt. Und die Intensität seines Nachfühlens setzt sich in volle Kraft der Nachschilderung um. Keinerlei Bedenken ästhetischer oder moralischer Natur hemmt seine treue Wiedergabe. In einer Zeit, in der man in der schönen Litteratur vom Essen noch kaum zu sprechen wagte, schildert Sealsfield den verzehrenden Hunger und die Gier des ersten Bissens mit einer realistischen Kraft, die erst in unseren Tagen der Norweger Knut Hamsun wieder erreicht hat — wie Sealsfield aus eigener Erfahrung heraus.

Aber diese starken Empfindungen erschöpfen sich bei ihm nicht, weil sie immer neuen Nährboden aus der Anschauung der Individualitäten schöpfen. „Nationale Charakteristiken" nannte er sein bestes Werk, das „Kajütenbuch" (1841), mit dem Nebentitel. In der Erfassung nationaler Eigenart hat er Epoche gemacht. Jahrhunderte lang hatte die ethnographische Charakteristik sich auf ein paar stehende Züge beschränkt, den Franzosen eitel und geistreich, den Spanier stolz und beschränkt geschildert; er erst tauchte in die ganze Tiefe nationaler Eigenheiten ein, wie sie sich in Wort und Geste, in Haltung und Tracht verrät; kein unechter Ton stört je das Lokalkolorit. Dabei bleibt er selbst immer — er selbst: eine leidenschaftliche Natur, die hingerissen uns hinreißt, voll Bewunderung für die Stärke, für die werdende Welt, atemlos erzählend, weil er so viel zu erzählen hat.

Von den vielen Schülern dieses großen Talents nennen wir hier nur den bekanntesten: Friedrich Gerstäcker (1816—1872).

Auch er hat sich — seit 1837 — in Amerika in mannigfachen Lebensstellungen versucht; auch er hat in der Wiedergabe von Land und Leuten eine rasche Produktivität entfaltet; auch ihm darf man nachrühmen, daß er mehr Wahrheit giebt als vor ihm Chateaubriands geziert-schönfärberische Indianerromanzen und neben ihm Coopers konventionelle Lederstrumpfgeschichten. Aber die ungeheure Kraft des Nachfühlens fehlt dem harmlos-heiteren Erzähler so sehr wie die Geschlossenheit der Anschauung; und seine Sprache und Technik, wenn sie auch Sealsfields Improvisationen überlegen sind, genügen doch keineswegs, um für jene Nachteile zu entschädigen.

Erinnern wir bei dem großen Schilderer nationaler Eigenart auch an jene Reihe großer Gelehrten, die von Rückert zu Ranke leitet: Franz Bopp (1791—1867), den Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft; F. Ch. Baur (1792—1860), den Stifter der „Tübinger Schule", von der die historische Richtung in der Theologie ausgeht; Karl Lachmann (1793—1851), den Meister philologischer Kritik und Reformator der Lehre vom Volksepos; endlich Leopold v. Ranke (1795—1886) selbst, den Erneuerer der Geschichtswissenschaft. Allen ist das liebevolle Eingehen in die Individualität von Völkern und Epochen gemein. Ihnen allen wurde es selbstverständlich, den lebendig angeschauten Hintergrund nationaler oder zeitlicher Eigenart als Mittel der Prüfung zu verwenden bei jeglicher Betrachtung von Einzelerscheinungen: die Form, der Vers, der Bericht, der damit stritt, war verdächtig. So tief hatte die Forschung früher nie die Eigenart im nationalen oder zeitlichen Boden wurzeln lassen, war auch theoretisch die Macht des „Milieu" auf den Einzelnen längst von dem Italiener Vico und dem Franzosen Montesquieu, von Herder und von Goethe anerkannt. Wer verkennt eine Verwandtschaft dieser wissenschaftlichen Richtung mit den litterarischen Tendenzen der Dialektpoesie und des ethnographischen Romans? Wer sieht nicht in allen dreien das gemeinsame Streben, den Gegensatz des merkwürdigen Einzelfalls und der Allgemeinheit aufzuheben, indem sie die Individualität aus dem Zeitcharakter sich herausbilden lassen?

Nur einer von diesen großen Gelehrten gehört der Litteraturgeschichte an: Leopold v. Ranke. Am 21. Dez. 1795 zu Wiehe in Thüringen geboren, ward er 1825 Professor an der Universität Berlin und hat diese Stadt fast nur noch zu Studien- und Berufsreisen verlassen. Seit seiner ersten Arbeit anerkannt, das verehrte

Haupt einer Schar von bedeutenden Historikern, unter denen ich nur G. Waitz, W. Giesebrecht und H. v. Sybel nennen will, von Fürsten und Völkern gefeiert, mit Ehren überhäuft, ward der Greis fast der Erbe von Alexander v. Humboldts Weltruhm und centraler Stellung; denn die Führung in der Wissenschaft war von der Naturforschung eine Zeitlang auf die Geschichtsforschung übergegangen. Noch im höchsten Alter konnte der unvergleichliche Arbeiter das Wagnis einer Allgemeinen Weltgeschichte (1881) beginnen. Nach seinem Tode begann leise erst, dann stärker eine Opposition, die im Anwachsen begriffen ist; was an Ranke wahrhaft groß war, wird sie nie verdecken können.

Was man an ihm zumeist zu preisen pflegt, das ist in positiver Hinsicht seine Methode, in negativer seine Abwehr aller Spekulation. Oft hat man sein bezeichnendes Wort citiert: sein Ehrgeiz gehe nicht so weit, darzuthun, wie die Dinge hätten kommen müssen; ihm genüge es, zu sagen, wie sie gewesen seien. Aber mindestens für uns hier ist nicht seine Objektivität das Bedeutsame, sondern ihre Ursache. Die Wirklichkeit füllte sein Interesse aus. Jeder Charakter, jeder Typus interessierte den großen historischen Realisten. Es war ihm natürlich, wenn der Oberbürgermeister von Berlin ihm den Ehrenbürgerbrief überreicht hatte, sofort in einer kleinen Studie diesen neuen Typus des Leiters eines großen städtischen Gemeinwesens zu skizzieren, gerade wie er Päpste und Kaiser, römische Konsuln und jüdische Propheten studiert hatte. Die unbegrenzte, unversiegliche, unerschöpfliche Freude an dem Geschehen überhaupt — das ist der Punkt, in dem Leopold v. Ranke in einer wirklichkeitsscheuen Zeit die Verbindung zwischen Goethe und der Gegenwart herstellt. Hierin ist er modern. Das Entzücken an der bunten Fülle der Ereignisse ist der Grund der großartigen Vorurteilslosigkeit, mit der Ranke die Thatsachen der Weltgeschichte nicht nach ihrem moralischen Wert, nicht nach ihrem politischen Ertrag abschätzt, sondern dankbar in allen eine Aufforderung zu wissenschaftlichem Nachfühlen und künstlerischem Nachbilden sieht. Wenn Nietzsche das Leben liebte um seiner Buntheit willen, oder es pries wegen seines unerschöpflichen Reichtums an Rätseln und Erfahrungen, so hätte niemand ihn besser verstanden als Leopold Ranke. Wie die eigentlich historischen Vorgänge, so hat er auch italienische Kunst und deutsche Litteratur und englische Geselligkeit mit Feuereifer sich anzueignen gesucht. „Labor ipse voluptas“

war sein Wahlspruch: die Arbeit selbst ist der erstrebte Genuß. Höheres giebt es nicht, als nachfühlend nachschaffen, was immer sich ereignet.

Aus dieser Freude an allem Lebendigen fließt auch sein Stil, wasserhell und klar, oft wohl zu still, zu ruhig, wo unser lebhafteres Temperament Entrüstung fordert oder Begeisterung, aber eben durch diese Glätte hindurch um so schärfer die Umrisse der Dinge zeigend. Auch hierin gleicht er manchmal Goethe, gleicht er der hehren Meisterin Goethes: „denn unfühlend ist die Natur"; und doch wohl nur zum Schein: denn wäre diese freudige Teilnahme an allen Erlebnissen verständlich, wäre sie auch nur denkbar ohne die geheime Grundlage unbedingter Menschenfreundlichkeit?

Schwerer war es freilich, sich anteilsvoll in die Thatsachen und Persönlichkeiten zu vertiefen, als von außen her ein geschichtsphilosophisches oder politisches Interesse in auserwählte Momente hineinzutragen. Die Zeit schwelgte noch in den großen Momenten. Und nicht so, wie es die Menschheit hoffentlich immer thun wird: daß sie in Augenblicken wahrer Erhebung eine Krönung des gewöhnlichen Daseins sieht, daß sie Leipzig oder Sedan, Schillers hundertsten oder Kaiser Wilhelms neunzigsten Geburtstag als Festtage feiert, die die Vollendung schwerer Arbeitswochen bedeuten. Statt dieser gesunden und wohlthätigen Feier der echten Festtage schwelgte die Zeit vielmehr in dem Arrangieren pathetischer Momente ohne höhere Bedeutung. Das war das Verhängnis König Friedrich Wilhelms IV. (1795—1861). Der König, der sehr schlecht schrieb, hat zu den besten Rednern deutscher Nation gehört. Seine Rede beim Kölner Dombaufest ist ein Prunkstück, um dessentwillen jeder antike Rhetor gepriesen würde. Aber was bedeutete dieses Fest? Es gab keiner Tradition den Abschluß, es leitete keine neue ein. Es war ein isolierter Akt, an dem sich ein von Geist und Wohlwollen überströmendes Fürstenherz für Ideale begeisterte, die ringsum kein Echo fanden. Der König dürstete nach solchen Augenblicken; er besaß, wie ein französischer Geschichtschreiber von seinem Wesens- und Leidensgenossen Karl Albert von Savoyen gesagt hat, „die Leidenschaft des Ungewöhnlichen". Große Feierlichkeiten, Eröffnung von Ständen, Einweihung von Kirchenbauten — das hebt ihn aus dem verhaßten Alltagsleben; mit den deutschen Farben um den Arm hält der preußische König einen theatralischen Aufzug. Jedem Fürsten bringen Hoffeste und Paraden, die Pflicht des

„Repräsentierens", die Gewohnheit, alle Menschen in Gala zu erblicken, die Gefahr nahe, das einfache Alltagsleben zu übersehen; der Romantiker will es gar nicht bemerken. So gerät der Verehrer Friedrichs des Großen weit ab von den Bahnen des Monarchen, der in stiller prunkloser Arbeit der erste Diener seines Staates sein wollte; und indem er das Schlichte verachtete, entglitt ihm das Große.

Diese beständige Anspannung, diese Jagd nach dem feierlichen Moment verrät sich schon in den Physiognomien. Mit der Zeit der ruhig-vornehmen Dichtergesichter, Chamissos, Uhlands, Rückerts, geht es zu Ende wie mit der der klassisch schönen Poetenköpfe, Arnim, Brentano, Novalis. Eine neue Physiognomie tritt auf, unruhig arbeitende, von innerer Anstrengung durchfurchte Gesichter: Heine, Grabbe, Hebbel. Übergroße Stirnen, tiefe Augen werden zum Merkmal des Dichterkopfes wie vorher die malerische Unordnung der Haare und die kühn geschlungene Halsbinde à la Byron. Die Poeten lassen sich in tiefem Sinnen abkonterfeien, das gedankenschwere Haupt auf den Arm gestützt oder doch nachdenklich gesenkt; so ruhig wie Chamisso, Rückert, Fouqué, Arndt sitzt keiner mehr auf seinem Stuhl, den Beschauer gemütlich anblickend oder vergessend. Es giebt keine naiven Dichter mehr. Nur vereinzelt taucht noch ein Poet auf, der wie Mörike und (teilweise wenigstens) wie Freiligrath die alte Unbefangenheit der Kerner und Eichendorff, der Raimund und Rückert besitzt und beim Dichten vergißt, daß es ein Publikum giebt. Die schreckliche Rechenkunst, durch die der mit Wortwitzen und fader Sentimentalität arbeitende Saphir (1795—1858) wahre Triumphe feiern konnte, bedeutet nur das Extrem einer in der ganzen Litteratur liegenden Krankheit, und Gutzkow hat hundertmal mehr von jener Absichtlichkeit, als gut war.

Berechnend, tendenziös ist auch die Gruppe der orthodoxen Romanschriftsteller. Wir nehmen sie hier trotz des zeitlich verschiedenen Auftretens ihrer Teilhaber als eine Einheit. Geistliche versuchen der weltlichen Litteratur den Wind aus den Segeln zu nehmen, wie einst in der altdeutschen und mittelhochdeutschen Zeit Otfrid von Weißenburg und Heinrich von Melk ihre Erbauungspoesie gegen die „unsittliche Laiendichtung" gestellt hatten.

J. Chr. Biernatzki (1795—1840) ist ein entschiedenes Talent. Er ist nicht, wie der orthodoxere Meinhold und der reaktionäre Bitzius, vor allem Polemiker, sondern mehr auf positive Erbauung

gerichtet. Als Pfarrer auf einer kleinen Nordseeinsel mit fünfzig Einwohnern erlebte er die furchtbare Überschwemmung des Jahres 1825, die Kirche und Pfarrhaus verschlang und nur den alten goldenen Abendmahlskelch von 1549 übrig ließ. Dies Erlebnis machte ihn zum Dichter. Er schloß sich älteren theologischen Romanschriftstellern wie de Wette und Theremin mit seinen „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle" an, aus denen noch Th. Storm eine Erzählung geschöpft hat. Aber litterarischen Wert hat nur ein Band der Sammlung: „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee" (1836). Hier wird zuerst ein modernes Lieblingsthema angeschlagen: die „Mésalliance", bei der nicht der Unterschied der socialen Stellung, sondern der von Bildung und Weltanschauung den Keim des Verderbens mit sich führt. Die Bildungsstufen sind mit Feinheit geschieden; in Oswald ist der bald so beliebte Typus des „ausgebrannten Herzens" nicht schlecht getroffen. Aber freilich predigt der Pastor zu viel, und freilich wird die Bekehrung schließlich doch ziemlich gewaltsam herbeigeführt. In der Wahl des Themas aber liegt nichts Geringes; und die Fischerromantik war angeregt, die dann über Th. Storm zu Pierre Loti geführt hat.

Wilhelm Meinhold (1797—1851) ist aus ganz anderem Holze geschnitzt. Hat in dem Holsteiner Biernatzki mehr das elegische Element der See gewirkt, so hat dieser Sohn der Insel Usedom etwas von der trotzigen Entschlossenheit des Lootsen, der sein Schiff durch Sturm und Strudel in den Hafen führen will. Seine frühe Selbständigkeit erweckt ihm Jean Pauls Gunst und Goethes Wohlwollen für seine „Individual-Poesie". Goethe sieht Meinholds Talent auf die poetische Darstellung persönlicher und landschaftlicher Zustände beschränkt. Nur um so entschiedener versucht Meinhold sich in romantischer Poesie. Er verfaßt die „Bernsteinhexe" (1843 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckt, geschrieben seit 1838), in der Form eines chronikalischen Berichts die erfundene Geschichte einer „Hexe" aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Nachträglich behauptete Meinhold, er habe mit der Fiktion nur die Bibelkritik der Zeit ad absurdum führen wollen: die so sicher Epochen des Sprachgebrauches glaubten abgrenzen zu können, sollten einen Roman des 19. Jahrhunderts für eine Chronik des 17. Jahrhunderts halten. Niemand hat ihm das glauben wollen, schon weil Meinhold einen derartigen Erfolg gar

nicht abwartete, sondern, durch den Beifall beim großen Publikum befriedigt, bereits 1844 selbst den Schleier lüftete. Gewiß liegt auch wirklich einfach nur eins jener Maskenspiele vor, wie bei Karl Postls Verwandlung in Charles Sealsfield. Genau so hatte, worauf man mit Recht verwies, der im gleichen Jahre mit Meinhold geborene August Hagen (1797—1880), Kunsthistoriker und Novellist zugleich, schon zehn Jahre früher in seinen „Norica" (1829) erdichtete nürnbergische Künstlergeschichten als historisch ausgegeben; und Willibald Alexis, nur ein Jahr jünger, ließ 1823 gar seinen Roman „Walladmor" für ein Werk W. Scotts ausgeben. Noch W. Wackernagel (1806—1868) mystifizierte seine Freunde mit nachgemachten mittelhochdeutschen Gedichten. Das lag in der Liebhaberei der Zeit. Meinhold sehnte sich nach stärker fühlenden, stärker bewegten Zeiten; nach aufregenden Erlebnissen dürstete er wie Sealsfield. Ihm konnte, als er der Gegenwart den Rücken kehrte, die idyllische Ruhe der Hallig an der Nordsee nicht genügen, noch weniger die Schlichtheit altchristlicher Vorzeit, in die nach Herders und Goethes Vorbild sein Amtsbruder Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818) mit der Nacherzählung alter Legenden (1804) gewandert war. Die wildeste Seite der blutigsten Zeit suchte Meinhold sich aus. Kein Wunder, daß die nach „Emotionen" hungernde Zeit das aufregende Buch mit Jubel aufnahm, daß es eine englische Lady übersetzte, Heinrich Laube es dramatisierte. Kein Wunder auch, daß die nach stärkster „Suggestion" verlangende Kritik des jüngsten Englands den vergessenen Autor wiederentdeckt und die „Bernsteinhexe" für den einzigen deutschen Roman erklärt hat. Wirkungsvoll ist das Buch allerdings, die düstere Stimmung der Personen, die unheimliche Freude am Grauenhaften, die Selbstbetäubung in der Grausamkeit sind mit großer psychologischer Wahrheit gemalt. In feineren Kunstwerken haben Theodor Storm, Gottfried Keller und andere den Chronikenton des 17. Jahrhunderts nachgebildet; aber die innere Verwandtschaft mit den Geistlichen des dreißigjährigen Krieges giebt Meinhold einen Vorsprung vor ihnen. Freilich gelang ihm auch nur dies eine Werk. Er ahmte sich selbst (1847) in „Sidonia v. Bork, die Klosterhexe" nach und starb über einem Roman aus der Reformationszeit, der stark katholisierte. Das entsprach der romantischen Feindschaft seiner Zeit gegen allen Rationalismus.

Aus dieser Stimmung erwächst auch das Schaffen des größten

Vertreters der tendenziös-reaktionären Litteratur. Jeremias Gotthelf ist kein Halbtalent, dem aus Zufall einmal ein Werk gelingt; er ist im Gegenteil eine so starke Begabung, wie wir wenige in der Geschichte unserer Litteratur zu nennen haben. Über hundert elegante Macher ragt die knorrige Riesengestalt des Schweizer Pfarrherrn empor. Ihm war es innere Notwendigkeit, abzuschildern, was er sah; nicht wohlthätige Absichten oder Zuspruch von Gönnern haben ihm, wie Biernatzki und Meinhold, die Feder in die Hand gedrückt. Und dennoch ist auch er immer ein Dilettant geblieben, der es verschmähte, die Kunst zu lernen, vielleicht der genialste Dilettant unserer Litteratur, aber doch kein Künstler. Nicht sein „Realismus" hat ihn gehindert, seine Kräfte zur vollsten Entfaltung zu bringen, sondern seine Tendenz. Weil er immer vor allem Polemiker war, weil ihm mehr an der Vernichtung seiner politischen und religiösen Gegner lag als an der reinen Darstellung, deshalb ist er auf der Mitte des Weges stehen geblieben, den Gottfried Keller zu Ende schritt.

Wir haben die heikle Frage der „Tendenzpoesie", die beim „Jungen Deutschland" und bei den Revolutionsdichtern brennend wird, nicht systematisch zu erörtern. Mit wenigen Worten müssen wir aber doch unsere Auffassung darlegen. Sie geht einfach dahin, daß ein echtes Kunstwerk einheitlich sein muß. Ist ein Dichter nun erfüllt von einer „Tendenz", so wird sie ihn auch beim Anschauen der Welt beherrschen. Lucretius war ganz und gar beherrscht von der philosophischen Tendenz des Epikureismus, Luther ganz und gar erfüllt von der religiösen Tendenz der Reformation, Uhland ganz und gar eingenommen von der politischen Tendenz des „alten guten Rechts". Tendenz und Anschauung war für sie nicht zweierlei; sie sahen ihre Ideen in den Dingen, die sie betrachteten. Deshalb ward das Lehrgedicht des Lukrez ein echtes Kunstwerk, ward das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott" eine mächtige Hymne, ergriffen Uhlands Zeitgedichte die Herzen auch seiner Gegner. Ob die Tendenz objektiv „berechtigt" ist oder nicht, geht uns hier nichts an; war sie subjektiv berechtigt, so hat die Litteraturgeschichte nur dies anzuerkennen. Anders aber ist es, wenn Tendenz und Anschauung auseinanderfallen. Der Dichter sieht in die Welt, giebt wieder, was er gesehen — und fragt sich dann: was folgt daraus? Er hängt der dichterisch wiedergeborenen Wirklichkeit einen Zopf von Moral oder

Politik an, der unwahr wirkt, weil die lebendigen Dinge nicht so predigen. Das zerstört die Einheit des Kunstwerkes. Man fühlt: der Autor vergewaltigt die Wirklichkeit; man empfindet: die Lehre ist ihm wichtiger als das Leben. Und wenn dies „Tendenzdichtung" heißt, so ist sie Sünde, und um so mehr, je größere Talente sie schädigt: schlimmer bei Gutzkow als bei Meinhold, schlimmer bei Bitzius als bei Gutzkow.

Albert Bitzius, am 4. Oktober 1797 in der berühmten Siegesstadt Murten geboren, war von 1832 bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1854 Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern. Er war fast vierzig Jahre alt, als er zur Feder griff, um seine geistlich-pädagogische Wirksamkeit zu erweitern; und diesem späten Beginn folgte eine rasche Produktion. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Uli der Knecht", 1850 G. Kellers Liebling, die kleine Erzählung „Elsi, die seltsame Magd", 1852 die besonders charakteristische Schrift „Zeitgeist und Berner Geist". Eine Entwickelung ist in seinen zahlreichen Büchern kaum wahrzunehmen, höchstens eine eigensinnige Steigerung der Schwächen und Unarten; ebensowenig hat aber die rasche Produktion der Kraft und Sicherheit seiner Darstellung in den letzten Werken etwas genommen.

Jeremias Gotthelf, wie Bitzius sich als Schriftsteller nannte, hat der Neigung der Zeit zum Maskenspiel nur mit diesem lebenslänglich durchgeführten nom de guerre nachgegeben, ohne übrigens seine bürgerliche Stellung, Namen und Heimat je verbergen zu wollen. Er giebt sich durch und durch wie er ist: als Schweizer und zwar als Altberner, als Pfarrherr und zwar als strenger Orthodoxer, als Volkspädagog und zwar als radikaler Reaktionär. Ja er giebt sich viel mehr als nötig selbst; er tritt viel zu stark mit seiner Persönlichkeit seinen Figuren ins Licht.

Vermöchte man nur diese unerträglichen Zwischenreden, diese krassen Kontrastfiguren, diese grell unkünstlerischen Bestrafungen der liberalen Gottesleugner, die verarmen, und Belohnungen der konservativen Gläubigen, die reich heiraten, aus den Werken zu streichen! Die kunstlose Komposition wäre schon zu ertragen. Keller schrieb sie einem „herben puritanischen Barbarismus" zu, „welcher die Klarheit und Handlichkeit geläuterter Schönheit verwarf". Gewiß lag einige Absichtlichkeit auch in diesem Gegensatz zu der Technik der ihm verhaßten Schriftsteller, gerade wie der herbe Realismus alle Schönmalerei Lügen strafen sollte. Vor allem aber schadete hier

doch ein wirklicher Mangel an Kunstverständnis. Gerade auch in Gotthelfs eigenem Sinne hätten ja doch die Geschichten noch viel stärker und sicherer wirken müssen, wäre die Tendenz nicht so aufdringlich hervorgetreten. Ihm aber war die Ehrlichkeit des unaufhörlichen Bekennens viel wichtiger als alle Kunst. Die Zeit war eben noch nicht reif für künstlerische Erfassung der ganzen Wirklichkeit. Der erste große Realist des neunzehnten Jahrhunderts fälschte die Natur, die er zuerst nicht mehr durch konventionelle Verschönerung entstellte, durch moralisch-pädagogische Tendenzen.

Gotthelf ist vor allem der unerreichte Meister der Bauernpsychologie. Voß und Kosegarten und wie viel Spätere haben das Landleben aufgesucht, weil sie dort einfachere Charaktere zu finden meinten. Wie weit steht der Berner Pfarrherr ab von dieser herkömmlichen Zeichnung der „schlichten Bauernseele"! Er kennt alle die Falten und Furchen, die Besitz und Familienstolz, Lebensart und Erwerbsform in die Physiognomie des Großbauern eingraben; er kennt die Diplomatie des Bauernhauses, die Kämpfe in der Gesindestube. Und indem er diese Kämpfe, diese Verhandlungen, diese Umgangsformen mit der treuen Ehrfurcht schildert, die ein alter Rhapsode auf Schlachten und Botengänge und Anreden seiner Helden verwendet, gewinnt seine Darstellung, wie wieder Keller hervorhebt, epische Größe — gerade wie man Millets Landschaftsbilder „moderne Historienbilder" genannt hat. Keller hebt Einzelheiten hervor, jene uralt volkstümlichen Gänge besonders, in denen man sich von einem Hof zum andern Rats erholt, Botschaften sendet, Freude und Trauer übermittelt. Oder die feierlich kühlen Brautwerbungen, in denen nie von Liebe die Rede ist; und wie echt homerisch ist „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes, der Einrichtung von Haus und Hof, der Zahl und Art der Haustiere, der fest- und werktäglichen Gewandung, des Essens und Trinkens!" Durchsättigt ist alles von sicherster Anschauung; kein Nagel an der Wand ist nur „gedacht", jeder sitzt greifbar an der Stelle, wo allein er hingehört.

Das gilt nun auch von dem vielberufenen „Schmutz" bei Gotthelf. Auch das ist altepisch, daß das Widerwärtigste nirgend verschwiegen wird, so wenig wie etwa in der Bibel bei der Schilderung von Hiobs Elend. Es stände gut um Jeremias Gotthelf, wäre das sein einziger „Kunstfehler", daß er den Schmutz mit in

seine Schilderung aufnimmt und mit den kräftigsten Ausdrücken benennt. Hier gehört das her. Ein vereinzelter Schmutzstreifen auf einem wohlgewaschenen Gewande wirkt peinlich; aber der große Düngerhaufen gehört zum Bauernhof. Ja Gotthelf gelangt gerade hier zu wahrhaft großartiger Wirkung. Die unvergleichliche Scene, wie die um Ulis Gunst ringende Magd in die Dunggrube stürzt, hat etwas von der aristophanischen Kraft, den Schmutz als eine Elementarmacht erscheinen zu lassen, die den gesittetsten Menschen plötzlich ergreifen und überschwemmen kann. Wer aber meint, der Berner Realist sei nur hier in seinem Element, der lese die zarte Erzählung von Elsi: wie das reine Gemüt unberührt und unverletzlich durch alle Not und Gefahr hindurchschreitet und im Tod die ersehnte Vereinigung mit dem Geliebten findet, den ein edler Stolz im Leben ihr fern hielt. Und diese Geschichte mußte dem platten Effekthascher Salomon von Mosenthal (1821—1877) in die Hände fallen, dem Autor der berüchtigten „Deborah“ (1850), der daraus seinen „Sonnwendhof“ (1856) machte und alles hineintrug, was Gotthelfs stolzer Realismus, seine Verachtung wohlfeiler Effekte, seine Ehrlichkeit dem Stoff ferngehalten hatte!

Neben Bitzius steht, ein Geringerer, doch kein Geringer, Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) als konservativ-polemischer Dichter. Pfarrer im Kanton Aargau, ward er durch persönliche Erfahrungen vom Rationalismus zur Orthodoxie bekehrt; aus persönlichen Erfahrungen floß auch seine schriftstellerische Thätigkeit hervor: Lieder, Novellen, wirksame Satiren, und vor allem die ausgezeichneten „Hundert neuen Fabeln“ (1825), die des von Goethe gerühmten Friedrich Adolf Krummacher Parabeln (1805) an Frische, Kraft und Originalität, wenn auch nicht an klassischer Formgebung übertreffen.

Es ist, als sei nach langer Pause die Lust und Kunst zu erzählen wieder erwacht. Die alten Meister greifen zu der lange beiseite gelegten Erzählung: Goethe in den „Wanderjahren“, Tieck mit dem ganz frischen Strom seiner Novellen. Zschokke sammelt seine Schriften, Eichendorff vollbringt den glücklichen Wurf seines „Taugenichts“; und neben Heine, der mit den „Reisebildern“ einen ungeheuern Erfolg erzielt, neben Jeremias Gotthelf und Fröhlich tritt eine ganze Reihe von Erzählertalenten mit Erstlingen oder Hauptwerken hervor. Auch Ranke ist ja doch ein Meister der Erzählung und zwar vom ersten Range; und den beiden größten

Söhnen des Jahres 1796, Immermann und Platen, fehlt dies Talent nicht, mag es auch bei Platen stark zurücktreten.

Karl Spindler (1796—1855) besitzt wie Karl v. Holtei und Gustav Freytag die leichte Erzählungsmanier des Schlesiers; er ist in Breslau geboren. In der unerschöpflichen Leichtigkeit der Erfindung läßt Spindler sich dem älteren Dumas (1803—1870) vergleichen, dem er auch in der tiefen Schattierung der Bösewichter ähnelt; aber in der Erfassung eines großen historischen oder ethnographischen Hintergrundes überragt er ihn. Der „Jude" (1827), der zur Zeit des Konstanzer Konzils spielt, steht hinter Meinholds „Bernsteinhexe" kaum zurück. Eine ganze Reihe gleich produktiver, gleich anspruchsloser, aber nicht so begabter Erzähler schließt sich an: Karl Aug. v. Witzleben (1773—1839), der als „August v. Tromlitz" schrieb, ein Weimaraner; Franz van der Velde (1779—1824), wieder ein Breslauer; der unerschöpfliche, gezierte Hannoveraner Wilhelm Blumenhagen (1781—1839), der feinere Heinrich Smidt (1798—1867) aus Altona. Dann aber kommt, weitaus der Bedeutendste, Willibald Alexis (1798—1871). Von Schriftstellerinnen ist besonders Henriette Paalzow (1788—1847) zu nennen, deren Roman „Sainte Roche" (1839) besonders auch wegen seiner moralisch-liberalen Tendenz großen Beifall fand. Auch an Rehfues ist hier nochmals zu erinnern, und dem schwäbischen Vorläufer entspricht als letztes Glied dieser Kette wieder ein Schwabe, Wilhelm Hauff. Fast jedes von diesen leichten Talenten sucht sich mit der Zeit eine besondere Domäne für seine historischen oder ethnologischen Romane aus: van der Velde Schweden und Norwegen, Tromlitz das Deutschland des dreißigjährigen Krieges, Smidt den Seeroman und, eine neue Specialität, die Schauspielernovelle („Devrient-Novellen" 1852), Willibald Alexis die Geschichte Brandenburg-Preußens.

Etwa von 1821—1850 fließt diese breite Masse leichter, aber gewandter Erzählungslitteratur; dann setzt mit den „Rittern vom Geist" (1850) ein Roman von neuen Ansprüchen ein und mit Storms „Immensee" (1852) eine ganz anders geartete, lyrische Novelle. Jenes Menschenalter aber hat an lesbarem Erzählungsstoff mehr gebracht als fast die ganze übrige neuere deutsche Litteratur. Man wird kaum eine dieser Geschichten mehrmals lesen — Willibald Alexis' und etwa noch Holteis beste Schriften ausgenommen; einmal wird man sie nie ohne Vergnügen lesen. Sie haben fast alle etwas

von dem „Biedermeierischen" der Epoche, in der sie entstanden, etwas breit Ausmalendes, behaglich Moralisierendes; sie sind am Ofen in der Stube zu lesen, nicht wie Goethes Romane auf dem grünen Rasen, nicht wie Storms Novellen im Garten in der Mondscheinnacht. Man fühlt fast stets den Abstand, der den philiströsen Autor von den wageluſtigen Helden Smidts, den Aristokratinnen der Paalzow, den Abenteurern van der Veldes trennt; aber der Verfasser ist so gutherzig, und die Geschichte rollt sich so glatt ab, daß wir über alle Stillosigkeiten weghören. Es ist die goldene Zeit der „Schmöker"; aber aus diesen „Leihbibliotheksromanen", an denen sich die Frauen und Töchter heiß lasen — man denke an die Schilderung der sich in die Armut hineinlesenden Familie in G. Kellers „Grünem Heinrich"! — erwuchsen doch Schöpfungen wie die des Jeremias Gotthelf und die von Willibald Alexis — die großartigsten Dorfgeschichten und die bedeutendsten historischen Romane unserer Litteratur!

Die dankbaren Zeitgenossen übertrieben wohl auch ihren Dank, zumal wenn Landsmannschaft oder persönliche Schicksale ihnen den Erzähler wert machten. Das gilt von Karl v. Holtei, dem Schlesier, und Wilhelm Hauff, dem Schwaben. Karl v. Holtei (1797—1880) hat ein abenteuerliches Leben geführt und das Schicksal der fahrenden Leute selbst kennen gelernt, das sein Roman „Die Vagabunden" (1851) so anschaulich schildert, wie seine Autobiographie „Vierzig Jahre" (1843—1850) von den eigenen Erlebnissen erzählt. Die Beliebtheit erst seiner Liederspiele („Der alte Feldherr" 1829, „Die Wiener in Berlin" und „Die Berliner in Wien" 1825—1826) mit ihren unendlich volkstümlichen Liedern („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka", „Fordere niemand mein Schicksal zu hören", „Schier dreißig Jahre bist du alt"), dann seiner schlesischen Romane („Christian Lammfell" 1853, in der ersten Hälfte ganz unübertrefflich; „Die Eselsfresser" 1860) machte den schönen Greis mit dem prachtvollen wallenden Barte, den weißen Locken, dem malerischen Schlapphut und dem kühnen Faltenwurf des Mantels zuletzt fast zu einem Klassiker, dessen achtzigsten Geburtstag ganz Deutschland mitfeierte. — Und was für ihn das Greisenalter that, das vollbrachte für Wilhelm Hauff (1802—1827) der frühe Tod. Der schlanke Jüngling mit dem feinen Kopf voll blonder, gelockter Haare ward selbst für L. Uhland eine Art Gegenstück zu Th. Körner, ein auf dem Schlachtfeld der Poesie gefallener Held. Wir können

auch das nicht ohne Widerspruch gelten lassen. Als Sänger besaß Hauff wie Holtei die Gabe, volkstümliche Klänge sich glücklich anzueignen, und sein „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“ gewann durch des Dichters eigenes Schicksal nachträglich eine rührende Vertiefung, die dem etwas leeren Gedicht „Steh' ich in finstrer Mitternacht“ fehlt. Aber gerade vom Helden hatte dieser weiche, schwankende Charakter gar zu wenig. Die Anekdote, die Gutzkow erzählt: Hauff habe den „Mann im Mond“ (1826) zuerst in der Manier des vielbeliebten Clauren geschrieben, und erst auf seinen Rat sei daraus eine Parodie auf den süßlich-unsittlichen Vielschreiber geworden — diese Anekdote hat bei Hauffs ganzem Wesen nur zu viel Wahrscheinlichkeit. Nirgend hat man in seinen „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan“ (1826), in Novellen wie „Des Kaisers Bild“ (1828) den Eindruck subjektiver Wahrheit: die umlaufende Meinung über Studentenwesen, die süddeutsche Geringschätzung Berlins, der verbreitete Napoleonkultus werden als dankbare Motive, als effektvolle Stimmungen aufgenommen. Nun gar die „Bettlerin vom Pont-des-arts“ mit ihren sentimentalen Effekten verdiente es, was ihr widerfahren ist: von Nathaniel Sichel gemalt zu werden. „Jud Süß“ ist viel besser und hat glückliche Momente; aber die unheilschwangere Situation wird doch auch hier in ein verliebtes Maskenspiel gewandelt; dem tiefen Ernst der frommen altprotestantischen Prälaten und Beamten Württembergs steht der Feuilletonist verständnislos gegenüber, und am Schluß verderben gar einige stillose Späße die Wirkung. Aber gerade die letzten Arbeiten Hauffs hätten eine ernstere Weiterentwickelung erhoffen lassen, wie sie ja auch Th. Körner durchzumachen hatte. „Lichtenstein“ (1826) ist eine der glücklichsten Nachahmungen Walter Scotts, besonders in den humoristischen Partien, obwohl eine Nachgiebigkeit gegen Zeitstimmungen in dem lustigen Zerrbild des Schreibers auch hier mitspielt. Das Buch wirkt anmutig und leicht, wie wir in Schwaben die Bergschlösser auf einer mäßigen Höhe freundlich ins Thal blicken sehen; sieht man allzu nahe hin, so ist freilich manche Mauer nur aus Pappe aufgeklebt und manche Figur nur mit vergänglichen Farben angestrichen. Aber der leicht hinerzählte Roman fordert kein solches genaues Nachprüfen. Die „Phantasien im Bremer Ratskeller“ (1827) endlich, mit Heines Trinkerphantasie im Nordsee-Cyklus fast genau gleichzeitig, sind ein in sich vollendetes Werk von seltenster

Grazie und Liebenswürdigkeit, leicht und süß wie Champagnerschaum und neben Heines Gedicht die erste originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie in dem Meere unserer dem Horaz und den Vaganten des Mittelalters nachgesungenen Weinlieder.

Ich glaube nicht, daß mich der märkische Lokalpatriotismus ungerecht macht, wenn ich Willibald Alexis (1798—1871) hoch über seine zahlreichen Mitbewerber um den Kranz der Epik stelle. Wilhelm Häring — denn auch er wie Sealsfield und Gotthelf trennte seinen bürgerlichen Namen von dem künstlerischen — ist Holteis specieller Landsmann; aber der Sohn Breslaus entstammt zugleich einer alten Familie hugenottischer Réfugiés, und er kam früh nach Berlin. Wie Holtei hatte er mancherlei Schicksale durchzumachen; teilte er doch mit seinem großen Zeitgenossen Balzac (1799—1850) sogar die Freude an kaufmännischen Unternehmungen. Hauffs kurze Laufbahn schloß mit der Redaktion des Stuttgarter „Morgenblattes"; die lange Thätigkeit von Alexis begann gleich mit der Leitung von Zeitschriften: seit 1830 redigierte er den Goethe und der Romantik über Gebühr verhaßten „Freimütigen", ein Blatt voll nüchterner und zuweilen philiströser, aber keineswegs unverständiger Kritik. Alexis gab aber die Redaktion bald auf, freilich nur, um später wieder die der „Vossischen Zeitung" zu übernehmen. Sein ziemlich zahmer Liberalismus zog ihm von Friedrich Wilhelm IV. ein eigenhändiges strafendes Billet zu, was G. Herwegh zu dem Epigramm reizte:

Unser gnädigster Herr, seht, welch ein Freund des Pikanten:
Mit Höchsteigener Hand salzt er die Häringe ein!

Als der Dichter in Ruhe die Ergebnisse seiner Thätigkeit genießen wollte, gönnte ihm das Schicksal nicht das glückliche Alter Holteis; ein schweres Leiden überfiel ihn in seiner idyllischen Zurückgezogenheit in Arnstadt in Thüringen und raubte ihm Bewegung und Gedächtnis. Nach elf Jahren bitteren Leidens ist er am 16. Dez. 1871 gestorben.

Alexis' Kritiken und Biographien, seine zum Teil nicht schlecht geratenen Novellen und seine Dichtungen sind vergessen; nur „Fridericus Rex, unser König und Herr" hat eine gewisse Volkstümlichkeit behauptet. Seine Sammlung interessanter Kriminalgeschichten in dem mit Chamissos Freunde Hitzig geleiteten „Neuen Pitaval" (seit 1842) hat eine symptomatische Bedeutung als Vorläufer der neuen Kriminalnovelle, die dann besonders der Politiker und Jurist

J. D. H. Temme (1798—1881) mit unermüdlichem Eifer angebaut hat; aber litterarisch zählen sie nicht. Selbst Alexis' früheste Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuschung des Publikums kopierten („Walladmor" 1823, „Schloß Avalon" 1827), sind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuster Zeit hoben sich seine historischen Romane aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Von all den zahllosen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Gesamtauffassung zu lernen. Das Detail sah man ihm ab: Auswahl kulturhistorisch interessanter Momente, reiche Ausstattung mit historisch genauem Kostüm, gelegentliche Einmischung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den „großen schottischen Zauberer" nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache blieb ihm, eine heroische Biographie seines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus seinen Romanen erst Willibald Alexis herausgefühlt; und aus diesem Verständnis erwuchs ihm die große Konzeption einer dichterischen Biographie Preußens. Er hat dann seinerseits mehrfach Nachahmung gefunden; so bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit seinen lebendigen Romanen aus der bayerischen Geschichte. Die Hansestädte, die welfischen Lande, das Elsaß verdienten wohl einen analogen Versuch.

Willibald Alexis setzte mit einem Gipfelpunkt preußischer Geschichte ein: mit der Zeit Friedrichs des Großen in dem Roman „Cabanis" (1832). Familienerinnerungen sind in der Schilderung der Réfugié-Familie verwertet — wieder ein günstiges Moment, das er mit seinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon hier hält Willibald Alexis sich von aller Schönfärberei fern und giebt den wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatische Figur im Stil des Napoleonkultus; der König erscheint plötzlich unter den Soldaten und spricht mit ihnen, wie er es wirklich that, und es fällt kein pathetisches Wort. Aber manche Schwere des Stils, überflüssige Episoden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Dichter übrigens nie vollständig überwundene Unbehilflichkeit. Es folgen „Der Roland von Berlin" (1840) mit prächtig anschaulichen Bildern aus dem Leben der mittelalterlichen Junker und Philister, „Der falsche Woldemar" (1842) und dann die drei besten Stücke: „Die Hosen des Herrn von Bredow" (mit dem „Wärwolf", 1846—1848), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) und „Isegrimm" (1854), Refor-

mation und Napoleonische Zeit; endlich, ein schwächerer Nachzügler, „Dorothe“ (1856) mit dem Großen Kurfürsten. Die Hohenzollern-Porträts dieser Romane übertreffen an historischer Ähnlichkeit die Habsburger in Grillparzers Dramen; nirgends aber ist ein Buch um sie nur herumgeschrieben: der eigentliche Held ist das brandenburgisch-preußische Volk. Und als echter Historiker geht Willibald Alexis liebevoll auf den Boden ein, dem diese große Volksindividualität entsprossen ist. Die Poesie der märkischen Landschaft hat er entdeckt, eine stille, ernste Poesie der hohen Kiefern und stillen Seen — weitab von der malerischen Großartigkeit der amerikanischen Urwälder, wie Sealsfield, von der bezaubernden Schönheit der neapolitanischen Küste, wie Rehfues sie damals malte. Hier wächst ein ernstes kräftiges Volk auf, zum Erobern geschaffen und zum Festhalten. Der trotzige Bürgermeister des alten Berlin, der dem Kurfürsten nicht dienen will, ehe der steinerne Roland durch die Straßen wandert, und Kurfürst Joachim, der sich gegen Luther und die neue Zeit wehrt — sie sind von *einem* Blute; der Große Kurfürst, Idealist und Realpolitiker zugleich, und die Kämpfer der Freiheitskriege — sie sind Kinder der gleichen Mutter. Dieser Boden schenkt nichts; entrissen muß ihm alles werden, sogar die Poesie; ist aber die Kiefer emporgeschossen aus dem dürren Erdreich, dann hält sie mit starken Wurzeln den Boden fest, in dem sie sich zur Höhe aufgerungen. Da entsteht kein Volk von leichtlebigen Sängern; ihr Blut fließt schwer, und ihr Witz kann grimmig werden wie der in der Not des Vaterlandes verbitterte „Isegrim“. Ergeben sie sich aber einmal der Verführung, dann sind sie verloren, wie Alt-Berlin in seinem lockern Leben, wie das Berlin vor 1806 in der Frivolität seiner vom Hof und vom Ausland verdorbenen Sitten. So erhält besonders „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ zugleich eine nationalpädagogische Tendenz. Es ist der geistreichste Roman Härings, obwohl sich die Kriminalgeschichte etwas zu breit macht; die Typen der preußischen Hauptstadt um die Wende des Jahrhunderts sind mit erstaunlicher Anschaulichkeit hingezeichnet vom Minister bis zum Fischweib, und die Landpartie der Philisterfamilie ist so lebenswahr wie das Diner zu Ehren Jean Pauls. Und wieder sind die historischen Porträts zu bewundern: der König, in seinen wenigen Worten sicher hingestellt, der große Minister Stein und ihm gegenüber Graf Haugwitz mit seinem unwahren Rousseautum; und Madame Braunbiegler (eigent-

lich hieß sie Madame Dutitre), die prachtvolle reiche Bürgersfrau, die Goethe mit den Worten begrüßt haben soll: „Ihnen soll ich nich kennen? Fest jemauert in der Erden—"! Geschlossener, strenger ist das nächste Stück der Reihe: „Die Hosen des Herrn von Bredow", in denen besonders das märkische Ritterpaar mit köstlichem Humor gemalt ist und in seiner „ruhigen sicheren Gegenwart" alle Edelfräulein der gleichzeitigen Romane in ihr Nichts zurückwirft. Es ist die große Wahrhaftigkeit, die Alexis geholfen hat. Durch sie wurde er, der unter den bedeutenderen Romanschriftstellern seiner Zeit vielleicht der schlechteste Erzähler war, ihr größter Epiker. Neben Jeremias Gotthelf ist er der einzige in diesem von Erzählungen überschwemmten Zeitraum, dem man etwas von homerischer Größe nachrühmen darf: nur liegt es bei ihm in der Gesamtauffassung, bei dem Schweizer im Stil.

Der ultrakonservative Pfarrherr von Bern und der liberale Journalist von Berlin — oppositionell sind beide, oppositionell auch in ihrer Art zu schreiben. Realisten sind beide trotz romantischer Grundlage. Und darin sind sie Bahnbrecher einer neuen Zeit, aber doch auch Typen der eigenen Epoche.

Der Zeitraum, in dem diese Dichter heranwachsen, gehört der Emancipation von den alten Autoritäten. Er gehört vor allem auch dem Kampf gegen Goethe. Dahin führte das neue Erwachen des romantischen Geistes; dahin auch das Anwachsen des politischen Interesses. Lange hatten sie schweigend gegrollt; nun reichen Wolfgang Menzel und Ludwig Börne sich die Hand zum Sturmangriff gegen den Altmeister — bald grimmige Todfeinde, aber hierin lebenslang Bundesgenossen. Wolfgang Menzel (1798—1873), ein Sohn des jetzt so stark hervortretenden Schlesiens, fand in Stuttgart seine neue Heimat und den Boden seiner einflußreichen politischen und kritischen Thätigkeit. In beiden Hinsichten war er altliberal und stand zwischen seinen verehrten Meistern Jean Paul und Ludwig Tieck etwa in der Mitte. Menzel ist durch und durch Doktrinär: er hat sich für jedes Gebiet ein Dogma hergerichtet, das er für unerschütterlich hält, weil er selbst ehrlich daran glaubt; und mit dem ganzen Fanatismus eines volkspädagogischen Zionswächters kämpft er nun gegen jeden, der rechts oder links von dem engen Pfad geht, welcher allein zur Seligkeit führen soll: gegen die bureaukratischen „Schreiber" und die kosmopolitischen Revolutionäre, gegen Goethe und gegen Heine. Die Vorstellung

eines starken weltbeherrschenden Germanentums beherrschte seine politischen wie seine ästhetischen Anschauungen; wo er Nahrung für die verbreitete Verweichlichung witterte, fuhr er wutschäumend über den Übelthäter her. 1827 erschien sein von geistreichen Bildern und schiefen Urteilen überfülltes Buch „Die deutsche Litteratur“: ein kecker Versuch, Tieck statt Goethes zum Leitstern der deutschen Schriftsteller und Leser zu machen. Gleich folgte dann (1828) Tieck selbst mit der großen Vorrede zu seiner Ausgabe von Lenz' Schriften, dem ersten großartigen Versuch einer deutschen Litteraturgeschichte seit „Dichtung und Wahrheit“; denn Menzel giebt Beschreibung und Polemik, nicht Geschichte. Tieck erklärt nun freilich Goethe hier für den wahrhaft deutschen Dichter schlechtweg; aber er hat dabei doch recht viel „zu mäkeln und zu wählen“ und spielt den jungen Wolfgang gegen den Minister von Goethe, den Dichter gegen den Menschen aus. Das bleibt etwa der Standpunkt seines Schülers Immermann: bei theoretischer Bewunderung für Goethe praktisch überall ein Mäkeln, Beanstanden, Besserwissen.

Karl Immermann (1796—1840) läßt im „Münchhausen“ selbst „den bekannten Schriftsteller Immermann“ auftreten:

> Es war ein breitschulteriger, untersetzter Mann, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stieß. Er besaß eine große Nase, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen feingespaltenen Mund, um den sich ironische Falten wie junge spielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehörten . . . Nicht allein in dem Antlitze dieses Mannes, sondern überhaupt in seinem ganzen Wesen war eine eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging, sichtbar.

Diese Mischung läßt sich leicht psychologisch erklären. Immermann war ein Sohn des altpreußischen Beamtentums, und mit diesem ersten Beamtenstand der Welt teilte er das feste Pflichtgefühl, die unbedingte Ehrenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit — und das Bedürfnis der Subordination. Aber ganz natürlich erwuchs in dem kraftvollen Jüngling eine durch persönliche Erlebnisse gesteigerte Verstimmung gerade gegen die Art dieser Kreise, denen er durch Abstammung und eigenen Beruf — er war Richter — angehörte; und so kam er völlig ins Fahrwasser der Romantik. Von ihr hat er das überstarke Selbstgefühl des Künstlers, die Geringschätzung des wirklichen Lebens, die Verachtung der Konvention, die ihn nach einem Jahrzehnte dauernden Liebesverhältnis mit Elisa

v. Ahlefeld, der (später geschiedenen) Gattin des berühmten Freischarenführers v. Lützow, erst am Ende seines Lebens zu dem stillen Glück einer bürgerlich-einfachen Liebesehe gelangen ließ. Der unaufhörliche Kampf beider Tendenzen zerrieb den äußerlich harten Mann und brachte ihn zu Momenten der Weichheit, in denen er zerknirscht wie ein frommer Pietist auf die Kniee sank. Er wollte kaum einen Meister gelten lassen, nahm sich Goethes in Verteidigungsschriften fast mit Herablassung an und meisterte Schiller mit hochmütiger Überlegenheit; dennoch hat er den größten Teil seines Lebens einfach nach den Rezepten der Romantiker gedichtet und in geschmacklosen Lustspielen Tieck als unfehlbaren Meister kopiert. Er hat sich gegen alle Heroen seiner Zeit aufgelehnt, gegen Napoleon wie gegen Friedrich den Großen; hat in Münster auf den Katholizismus, der so viele Romantiker eroberte, geringschätzig herabgeblickt und die Aufklärung seiner Zeit unerbittlich verhöhnt. Ihn selbst aber beherrschte so stark wie Clemens Brentano oder Zacharias Werner das Bedürfnis, sich unterzuordnen, einem Herrn zu gehören, der ihm die Qual des Wählens erspare; deshalb hielt er an dem protestantischen Grunddogma der Gnadenwahl eisern fest und feierte in mystischen Sonetten einen künftigen Messias, dessen leuchtende Fußspur er küßte.

Diese innere Zwiespältigkeit kennzeichnet auch den Dichter. Immermann war ein glühender Patriot, der insbesondere an seinem König Friedrich Wilhelm III. mit wirklich andächtiger Verehrung hing, und der nichts Höheres träumte als den Glanz Deutschlands. Dennoch hat seine Muse lange, lange zeit- und ortlos im romantischen Lande geschwebt, bis sie sich endlich im „Reisejournal“ (1833) und den „Memorabilien“ (1840 erschienen), in dem großen Zeitroman „Die Epigonen“ (1836) und vor allem im „Münchhausen“ (1838—1839) auf deutsche Erde herabließ. Dann aber hat der Romantiker die Zeit sofort mit gewaltigem Ernst ergriffen. Die „Memorabilien“ sind zur Psychologie Deutschlands im Anfang des Jahrhunderts ein so reicher Beitrag, wie wir wenige besitzen; das „höhere Bürgertum“ fand hier einen unbestechlichen Geschichtschreiber. Die „Epigonen“ haben zwar in technischer Hinsicht immer noch die Erbschaft des romantisierten „Wilhelm Meister“ angetreten; auch Immermann wagt es noch nicht, ein realistisches Zeitbild zu geben (wie „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ eins war), sondern mischt die Mythologie geheimnisvoller Wunderkinder und unheimlicher

Bastardschaften in seine Schilderung. Aber das Hauptmoment ist doch mit imponierender Kraft angepackt: der Kampf zwischen der neu aufkommenden Maschinen-Industrie und den „alten Ständen", vor allem dem Adel. Sein anmutiges komisches Heldengedicht „Tulifäntchen" (1830) hatte dies Motiv schon scherzhaft angefaßt, der „Münchhausen" nahm es wieder auf, und bei jedem Schritt hat Immermann seinen Wanderstock mit weitwirkender Energie auf die Erde gestoßen. Freilich verdirbt er die Einheitlichkeit des Zeitbildes in den „Epigonen" durch zu viel litterarische Satire gegen A. W. Schlegel und das „Berlinertum", durch zu häufigen politischen Spott auf Demagogen und Diplomaten. — In derartiger Satire, zumal litterarischer, schien seine „Geschichte in Arabesken", der „Münchhausen", ganz aufgehen zu sollen. Immermann sah als Grundfehler seiner Zeit eine innere Unwahrheit an, ein dilettantisches Spielen mit ererbten oder erborgten Rollen. Wie sehr er recht hatte, zeigt Ernst Schulzes typische Gestalt. Aber freilich ging er zu weit, wenn er nun ringsum nur „Epigonen" sehen wollte — er hat das Wort in diesem Sinne geprägt —, nur die kleinen Söhne, die in den großen Stiefeln und Hüten der Väter als lächerliche Gernegroße umherpoltern. Und das war seine Rettung, daß er die Übertreibung erkannte. Münchhausen, der alte Lügenmeister Bürgers, sollte ein gleichsam mythologischer Heros werden, der Vertreter all der Lügenhaftigkeit der Zeit; und um ihn gruppieren sich die Standeslüge des heruntergekommenen Aristokraten, die Empfindsamkeitslüge der alten Jungfer Emmerentia, die Bildungslüge des Schulmeisters, der ein alter Grieche zu sein vermeint, und in zahllosen Vertretern die litterarische Lüge oder was Immermann dafür hielt: falscher Prunk der Rede bei Humboldt, falsche Geistreichigkeit bei Bettina, Raupachs Theaterkniffe, Justinus Kerners Geisterseherei. Aber Immermann selbst ertrug auf die Dauer den Aufenthalt in dieser Atmosphäre nicht. Gewaltige ernste innere Kämpfe hatten ihn gereinigt. Ihr erhabenes Denkmal ist der „Merlin" (1832) — unter allen Versuchen, einen „Faust" nach Goethe zu schreiben, der großartigste; ein gewaltiges Kampfspiel von dem Krieg zwischen Gott und Satan, zwischen „Welt" und Ideal, zwischen Reinheit und Schicksal. Und darauf war sein bedeutendstes historisches Drama gefolgt, der „Alexis" (1832), in dem der Dichter den romantischen Sohn der entschlossenen Staatsweisheit des Vaters opfert, aber auch diesen selbst, Peter den

Großen, an seinem Werk verzweifeln läßt, weil er Menschenwerk an Stelle der natürlichen Entwickelung des Volkes gesetzt hat. Als politischer Prophet hat sich freilich Immermann (wie auch sonst) hierin nicht bewährt. Aber die Hochachtung vor dem einfachen Volk war etwas Neues bei ihm, der sonst, trotz aller romantischen Verehrung für Volkspoesie und Volksweisheit, im Leben wie in der Poesie nur den Höchstkultivierten nachgegangen war. Und nun brach im „Münchhausen" diese neuentdeckte Quelle der Poesie durch. Als Gegenbild gegen all die Lüge und all das Maskenspiel der Gebildeten erwuchs der „Oberhof" — nicht die erste deutsche Dorfgeschichte, aber das erste realistische Landschaftsbild großen Stils in Deutschland. Eine Gestalt wie der Hofschulze war noch nicht gezeichnet worden — so rund und voll mit der Größe und den Schwächen altererbter Art und alterworbenen Ansehns. Das eigenartige Volksleben Westfalens treibt diesen „Patriarchen" hervor wie die Urwälder Sealsfields ihre Riesenbäume. Es sind nicht in der Art älterer Provinzialnovellen Bräuche und Redensarten dekorativ angehängt (wie etwa die „authentischen" Plakate und Redensarten in den Romanen der Goncourt), sondern alles hängt organisch zusammen wie bei Willibald Alexis. Dieselbe Zähigkeit, die der Hofschulze im Handel mit dem Roßtäuscher zeigt, hat dem geächteten Spielmann — einer prachtvollen Gestalt! — das Schicksal bereitet; das Hochzeitsfest zeigt das gleiche Haften an alter Art wie das Vehmgericht. Was thut es da, daß dies Fest seinen Ursprung der Hochzeit des Camacho im „Don Quixote" verdankt? Immermann, der ein starker Leser war und bei dem nur zu oft die Lektüre statt innerer oder äußerer Erfahrung Stoff und Form hergeben mußte, hat hier kongenial nachgeahmt. Das deutsche Volk ist, trotz Julian Schmidts Parole, Gott sei Dank nicht nur „bei der Arbeit" zu finden: es hat auch noch Feste, es hat noch Gelegenheiten, bei denen sich ein frohes Gemeingefühl entfalten kann. Und bei einem solchen Moment das ehrenfeste Landvolk des protestantischen Westfalens zu überraschen, war ein genialer Einfall.

Immermann hat sich große Verdienste auch um die Hebung des Theaters erworben. In Düsseldorf, wo er seit 1827 angestellt war, fand sich ein seltener Kreis kunstverständiger Männer zusammen: die Maler Schadow, Bendemann und andere; der Dichter Uechtritz; der Kunsthistoriker Schnaase; eine Zeitlang Felix Men-

delssohn. Immermann wußte das Interesse dieses auserwählten Kreises, wußte die Teilnahme des Publikums für seine Aufführungen Shakespeares, Calderons, Goethes, Tiecks zu gewinnen — freilich nur eine Zeitlang. Bei eigenen Arbeiten war dem Dichter das Verständnis für das Verhältnis zwischen Form und Gehalt bis zum völligen Vergreifen versagt. Was wir bei Grillparzers Lyrik bemerkten, eine entschiedene Taubheit gegen den Charakter metrischer Formen, das dringt bei Immermann selbst in das Drama; er läßt etwa im „Alexis" die harten, kalten russischen Großen in den weichsten Strophenformen reden. Seine eigenen Gedichte macht diese Stumpfheit fast unerträglich. Er ist hier der reine Bureaukrat; er befiehlt seinen Gedanken, daß sie eine bestimmte Uniform anlegen, und sie haben sich damit abzufinden; aber sie empören sich alle Augenblicke. Und derselbe Mann beweist nun das feinste Stilgefühl, wenn es gilt, Goethes „Stella" oder ein Stück von Calderon einzustudieren und zu inscenieren! So viel näher lag dieser Generation noch die Bühne als das eigene Leben; so wahr ist Grillparzers Urteil über Tieck und seine Freunde gewesen: wenn sie Shakespeare als Brille aufsetzten, könnten sie trefflich sehen, sonst seien sie aber blind.

Mit Immermann teilt sein berühmter Gegner Platen (1796—1835) den Mangel an unmittelbarem Formgefühl. Es ist dieser Mangel der ganzen Epoche vielleicht das Einzige, was die Antipoden als Dichter gemein haben; als Menschen teilen sie die stolze Selbständigkeit — und ihre Folge, die Einsamkeit, das Verkanntwerden. An Platen hat die deutsche Nation immer noch eine Schuld zu sühnen: sie muß endlich das Bild des „eiskalten Verseschmiedes" beiseite stellen und den Märtyrer seines Kunstideals in die ihm gebührenden Ehren einsetzen.

August Graf von Platen ist (24. Okt. 1796) in Ansbach geboren. Wie Annette v. Droste gehörte er einem vornehmen, aber unvermögenden Geschlecht an; doch wenn sie im Gehege alter Traditionen zu entschieden konservativer Gesinnung aufwuchs, ist er durchaus liberal gewesen — als Politiker, nicht als Dichter und Kunsttheoretiker. Da nahm ihn von früh auf die Sehnsucht nach dem „Schönen" gefangen. Wir wollen heut an das eine absolute „Schöne" nicht mehr glauben; aber wir dürfen nicht vergessen, daß mit Jahrhunderten Herder und Goethe, Winckelmann und Lessing, Cornelius und Schinkel daran geglaubt haben. Sie waren fest

überzeugt, es gebe dauernde Normen der Schönheit; die Griechen hätten sie besessen und für immer festgelegt. Sobald daher Platen aus jugendlich-unreifen Nachahmungen Schillers und der Lehrdichtung zur Selbständigkeit gelangt, bildet er sich einen eigenen Stil aus persönlichem Inhalt und erlernter Form. Die Dichtungen bilden sich nicht ihre eigene metrische Kleidung wie bei naiven Künstlern; sondern wie ein Poet der Renaissance übersetzt er seine Gedanken aus der Sprache des Alltags in die der Dichtung. Es ist ein ganz eigentliches Übersetzen, wie in fremde Sprache. Er fragt sich: welches ist hierfür die klassische Form? So geht er etwa, wenn er litterarische Satire geben will, an allen neueren Formen vorbei, schiebt die Xenien, die Litteraturfarcen des jungen Goethe (wie „Götter, Helden und Wieland"), die Dunciade des von ihm bewunderten Engländers Pope beiseite und übersetzt seine Ansichten in die Komödie des Aristophanes: dies ist ihm die gebotene Form. Es kann auch einmal außerhalb Hellas die klassische Form gefunden sein: so wird Hafis ihm für das Ghasel, Johannes v. Müller für die Geschichtserzählung (in der er sich nicht ohne Glück versucht hat) unbedingtes Muster. Aber immer ist es eine gegebene Form, und sie erscheint ihm als Notwendigkeit, als ewige Offenbarung des Genius. Dem Dichter schreibt er eine hohe Aufgabe zu: er hat das Häßliche, das Haltlose zum Schönen emporzuläutern. Sein Werkzeug aber sind eben die festen Normen der poetischen Formgebung:

Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Um der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott den Dichter aus.

Darum hat er seine „Verhängnisvolle Gabel" (1826) gegen die Willkürlichkeiten des Schicksalsdramas und seinen „Romantischen Ödipus" (1829) gegen wirkliche oder vermeinte Entartungen der neuen Individualpoesie gerichtet. Die Stücke sind witzig und kunstvoll; aber bleibende Bedeutung giebt ihnen nicht die gerechte Abschlachtung Müllners oder gar die ungerechte und häßliche Befehdung Immermanns und Heines — die ihn freilich zuerst gereizt hatten und von denen Heine sich mit abscheulichen Angriffen persönlichster Art rächte —, sondern die positive Lehre der prächtigen Parabasen. Derselbe Dichter aber, der sich so eifervoll gegen alle Poesie wandte, die sein Ideal gefährdete, hat auch gegen politische Willkür starke Worte gefunden in satirischen Briefen und Gedichten, vor allem in jenen „Polenliedern", deren heiße Entrüstung allein schon die Legende von seiner Marmorkälte widerlegt. Besser als

Annette v. Droste-Hülshoff

A. Weger sculps.

die meisten Kritiker kannte der gewiß doch nicht „eisige“ Herwegh Platen, wenn er, der Revolutionär, von dem vielgescholtenen „Aristokraten“ sang:

Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
Den du vor frevelnder Hand unter dem Schneee verbirgst.

Festgegründet steht Platen in seiner antikisierend-idealistischen Weltanschauung. Scheint er zu schwanken, zu orientalischem Formenglanz oder zu romantischem Märchenspiel zu irren — es gilt für ihn sein schöner Vierzeiler:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her.
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ja, er war viel zu fest; zu früh hatten sich seine Weltanschauung und seine Kunstlehre zu eherner Härte gefestigt. Seine erste größere Reise, in die Schweiz, läßt ihn 1817 als gereiften Künstler wiederkehren; seine durch emsigstes Feilen erworbene Kunstfertigkeit, der ernste, oft herbe und scharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben sich von da an nur noch gesteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längst als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorschwebte. Aber, wir sagten es schon einmal, er hatte nicht das Talent des Erlebnisses. Auch diese Erfüllung seines Lebenswunsches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer starrer in seiner Kunst, seitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte. Er vereinsamte völlig. Er hatte seine ganze Existenz der dichterischen Thätigkeit zum Opfer gebracht, sein Leben unablässigem Lernen gewidmet; es war ihm ernst mit seinem Ideal. Sein Leben aber blieb die Prosa, die er erst in Poesie übersetzen mußte. Nur einen malerischen Tod gönnte ihm das Schicksal, fern von der Heimat unter den Palmen von Syrakus (5. Dez. 1835).

Einsamer noch und noch unabhängiger hat Annette v. Droste (1797—1848) gelebt und gedichtet. Das fromme westfälische Edelfräulein bringt den größten Teil ihres Lebens auf dem weltentlegenen kleinen Gut zu, das der Mutter mit ihren beiden Töchtern geblieben war, als sie zu Gunsten des Stammhalters auf ihre Erbschaft verzichteten. Oder sie wohnt bei ihrem Schwager, dem

romantischen Philologen Joseph v. Laßberg (1770—1855), der auf der Meersburg am Bodensee mittelalterliches Burgleben zu erneuern suchte, ein liebenswürdig sonderbarer alter Herr. Mehr noch als die Einsamkeit des Lebens trägt aber ein anderer Umstand zu ihrer Isolierung bei: ihre übergroße Kurzsichtigkeit. „Ihr Auge", sagt ihr Schützling und Biograph Levin Schücking, „war trotz einer beispiellosen Schärfe für ganz nahe Gerücktes von einer ebenso großen Blödsichtigkeit für das Entferntere — sie hat die Welt stets nur durch einen Schleier gesehen und verschwimmende Umrisse der Dinge." Diese körperliche Eigenart bildet sich stark und deutlich in ihrer geistigen Eigenart ab. Sie sieht das Nächste mit unheimlicher Schärfe, beobachtet das Gras und den Käfer mit einer Deutlichkeit, wie sie nur die mikroskopische Kleinmalerei der Neusten wieder erreicht hat; das Fernere aber verschwimmt ihr im Nebel. Ihre epischen Versuche (worunter die prächtige „Judenbuche" und das große Fragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande") sind in den Einzelheiten von unübertrefflicher Wahrheit; die Komposition aber löst sich in dem historischen Genrebild „Die Schlacht am Loener Bruch" völlig auf oder wird in dem geheimnisvollen „Geheimnis des Arztes" absichtlich ins Dunkel gesteuert. Aber die Mängel ihres Gesichtssinnes vergütet eine außerordentliche Ausbildung der andern Sinne. Jedes noch so leise Geräusch vernimmt ihr Ohr, den eigentümlichen Duft der Atmosphäre vor dem Gewitter oder der staubbedeckten Heide nimmt sie auf und giebt jeglichen Eindruck mit wunderbarer Schärfe wieder. Sie ist die Dichterin des unendlich Kleinen, der leisesten Luftregung, der intimsten Schwankungen der Seele. Das Kleine ist ihr das wahrhaft Große, weil es das Dauernde, das Ewige sei, und weil alles, was in der Welt prahlerisch „Größe" vertritt, vergänglich ist. Mit einem großen Schlag verpufft das Große, in unendlicher Stille erhält das Kleine die Welt. So ist auch für sie wie für den gereiften Immermann das Volk der Held, und das eigenwillige Genie wird ihr fast zum Zerrbild. Sie wendet sich mit feierlicher Beschwörung gegen die große französische Dichterin, deren Romane (seit 1832) den Individualismus mit glühender Leidenschaft predigten: gegen George Sand (1804—1876); sie dankt mit überquellendem Herzen der Heimat, daß sie sie in alter treuer stiller Art festhielt. Das Einfache ist ihr Ideal wie Grillparzers; die schlichte, ja die „beschränkte Frau", die eins ihrer köstlichsten Gedichte über den hochfahrend

regsamen Mann siegen läßt — sie ist der eigentliche Heros für Annette v. Droste.

Das macht: wie Grillparzer hatte auch sie zu kämpfen mit inneren Mächten, die ihr geheime Feinde schienen. Die einsame Dichterin saß unter streng katholischen, altadelig-konservativen Verwandten, die nicht begriffen, was sich in diesem Herzen regte: dies moderne Bedürfnis, zu erleben, die Regungen der Natur in der eigenen Seele zu fühlen als den Pulsschlag Gottes. Wohl hatte sie Freunde, die auch für die Ausgabe ihrer Gedichte sorgten — keine geringe Aufgabe bei der winzigen, kritzeligen Handschrift des kleinen nervösen, oft an unerträglichem Kopfschmerz leidenden Fräuleins, das, wie ihre fromme Sanggenossin Louise Hensel, sich über den ersten besten Fetzen Papier beugte und hastig das Diktat ihrer Seele hinwarf, während die langen braunen, steif gedrehten Locken auf den Tisch hingen. 1837 erschien die erste Sammlung ihrer Gedichte; aber niemand beachtete sie. Der Wetteifer mit jüngeren Dichterfreunden, mit Levin Schücking (1814—1883), mit Ferdinand Freiligrath (1810—1876), erweckt plötzlich in der still und mutlos gewordenen Dichterin eine unglaublich fruchtbare Springflut von Gedichten (Winter 1841—1842), die dann 1844 mit mäßigem Erfolg veröffentlicht wurden. Sie ist nie verbittert geworden; aber daß der Ehrgeiz sich regte, den verdienten Lorbeer forderte, das konnte keine Lehre von der Heiligkeit bescheidener Stille hindern.

Und stärker noch bäumte sich oft in ihrer Brust eine andere Macht auf, ein anderer Feind: der Zweifel. Die gläubige Katholikin hat nie ein Dogma angezweifelt; aber ihrer Natur, die so stark fühlte, so scharf das Nächste erblickte, war es Bedürfnis, auch Gott selbst unaufhörlich zu fühlen, seine Allgegenwart zu sehen. Und dann kommen schwere Momente, in denen sie kämpft, in denen um sie her kein Gott zu spüren ist. Wie Jakob mit dem Engel, ringt sie da leidenschaftlich in der langen Reihe ihrer geistlichen Gedichte, die jedes Fest mit einem Gebet, einer Predigt, einer Betrachtung in verschlungenen Strophenformen und harten Versen begleitet („Das geistliche Jahr" 1851). Sie ist sonst mit zarter Keuschheit über ihre Erlebnisse schweigend fortgegangen; ihre Gedichte erzählen nichts von der hoffnungslosen Liebe, die sie hegte, von Enttäuschungen der Freundschaft, von vergeblichen Wünschen. Dies immer wiederkehrende Erlebnis aber drängt sich in die Beichte ihrer

Lieder. Sie begehrt nach einem Starken, der sie überwindet und bindet; sie versenkt sich, um den Zuständen des „trockenen Herzens“ zu entfliehen, in pathologische Zustände, wo Traum und Wahrheit, Ahnung und Gegenwart „im siedenden Gehirne“ verschmelzen; mit unheimlicher Kraft zieht sie das Furchtbare an:

Und fester drückt' ich meine Stirn hinab,
Wollüstig saugend an des Grauens Süße.

Das klingt modern, hypermodern; das könnte in Dörmanns „Neurotica“ stehen wie bei seinem Meister Baudelaire. Und wirklich ist diese grenzenlose Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen, diese Sensitivität und Nervosität ohne Beispiel in jener Zeit; und ohne Beispiel blieb es, wie sie doch aus all diesen kleinen Stößen und Zuckungen sich zu der Kraft einer streng geschlossenen Weltanschauung erhob. Der Anschluß an die Kirche that es nicht; der Wille der Individualität entschied. Ihre Gedichte zerfallen oft in hart aneinandergestoßene Verse; aber in jedem einzelnen Vers lebt sie selbst. Nie hat sie Zugeständnisse gemacht, nicht ihrer Zeit, nicht einmal dem Vers. Ihre rauhe Kunst behagte dem Publikum freilich nicht wie Ernst Schulzes süße Verse; und noch heut ist sie viel genannt, wenig gekannt. In der Meisterschaft intimer Lyrik aber, in der Fähigkeit, durch ihre Balladen die Stimmungen des Grauens, des Schreckens, der Reue und Versöhnung zu „suggerieren“ (ich nenne nur den wunderbaren „Spiritus familiaris des Roßtäuschers“), in der kraftvollen Nachzeichnung landschaftlicher Eigenart hat diese größte deutsche Dichterin alle Verskünstler ihrer Zeit so unendlich übertroffen und mehr noch übertroffen, als Willibald Alexis mit der Größe seiner Gesamtauffassung oder Jeremias Gotthelf mit der Stärke seiner Anschauung die zahllosen Erzählertalente, die die Zeit vorzog.

Im Gegensatz zu den späten Erfolgen Immermanns, Platens, Annettens hat Heinrich Heine fast von Beginn seiner Thätigkeit Triumphe gefeiert; und wie nachhaltig war seine Wirkung! Nur mit der Nachwirkung der Schillerschen Dramatik läßt sich Heines Einfluß auf die deutsche Lyrik vergleichen; und auch in der Prosa hat er unverkennbare Spuren hinterlassen. Der Versuch fanatischer Feinde, ihm alle „eigentliche Bedeutung“ abzusprechen, dürfte durch diese Thatsache allein als erledigt gelten. Aber welche Bedeutung dieser merkwürdigsten Individualität der neueren deutschen Litteratur

zukommt, das wird allerdings ein viel umfochtenes Problem wohl noch für Generationen bleiben.

Heinrich Heine ist von dem Glück, das den Dichter bei Lebzeiten begleitete (nicht so den Menschen!), auch noch nach dem Tode begünstigt worden. Er hat freilich so unverständige Lobredner und so verblendete Verkleinerer gefunden wie nur irgend Platen; aber daneben Biographen und Kritiker von seltenem Verdienst. Für die Lebensgeschichte hat Ad. Strodtmann mit großem Fleiß die Grundlage aufgebaut; dann hat sich besonders H. Hüffer, dem wir auch für Annette das Beste verdanken, große Verdienste um sie erworben. Um die Deutung und Würdigung der Gedichte und der Eigenart des Dichters hat Ernst Elster in seiner vortrefflichen Ausgabe sich verdient gemacht, weiter sind namentlich G. Brandes, W. Bölsche, K. Hessel und der Franzose Legras zu nennen. Durch die Arbeiten dieser Männer beginnt mehr und mehr ein wirkliches Verständnis an die Stelle phrasenhafter Urteile zu treten. Nur zu lange hat man es sich bequem gemacht und mit einem Schlagwort alles abthun wollen. Ganz ist das noch nicht überwunden.

Heines Stärke liegt in der Empfindung. Das mag paradox klingen, wenn man an den auflösenden Spott, an den kalten Hohn des Dichters denkt; es bleibt deshalb doch wahr. „Das Lied Heines", sagt Legras, „ist eine Nuance von Empfindung, eine Nuance von Gedanken". Diese Feinfühligkeit, die jede Empfindung und jeden Gedanken noch weiter analysiert, ist auf geistigem Gebiet das Gegenstück zu Annettens unerhörter Feinhörigkeit für jeden Bestandteil eines scheinbar einheitlichen Geräusches. Gröbere Organe fassen hier wie da nur einen Gesamteindruck; diese wunderbar geschärften Sinne zerlegen ihn in die Stücke seines Nach- oder Nebeneinanders. Dieser fast krankhaften Schärfe entspricht freilich auch bei Heine eine Schwäche: ein Unvermögen, größere Flächen zu überblicken, mächtige Einheiten zu würdigen. Trotz allen Deduktionen Bölsches ist Heine nie ein Philosoph gewesen, weil er immer nur Einzelheiten gesehen hat. Aber die sah er mit größter Schärfe. Der Blick, der eben noch träumerisch auf der Gewalt des Meeres geruht hat, muß den beteerten Schiffsjungen, der einen Hering gestohlen hat, oder das Fischlein, daß mit dem Schwänzchen plätschert und dann von der Möve gefressen wird, unfehlbar wahrnehmen, sobald sie in sein Gesichtsfeld kommen. Nun aber ist das Leben so gestaltet, daß, wohin wir auch immer blicken mögen auf das er-

habene Meer, immer bald uns solch ein Schiffsjunge oder solch ein Fischlein vor die Augen kommen wird. Wen ein starker Eindruck beherrscht, der wird dessen kaum gewahr; aber Heines Empfindung wird sofort erregt, und er giebt sie wieder, wie Jeremias Gotthelf den Schmutz auf den Stiefeln seiner majestätischen Großbauern abmalt. So entsteht das berüchtigte „kalte Sturzbad", das so oft Heines wärmste Gedichte abschließt. Aber freilich ward früh eine Manier daraus. Schon in der „Nordsee" hat er eine solche wirkungsvolle „Aprosdokese" E. Th. A. Hoffmanns benutzt, um den Schwärmer aufwecken zu lassen: „Doktor, sind Sie des Teufels?"; später tritt nur zu oft die Abkühlung fast mit mechanischer Regelmäßigkeit ein.

Wie seine Empfindungen, so zerreißt auch seine Gedanken diese übergroße Sensitivität, die jeden Einfall in seine Nuancen zerteilt. Charakteristisch ist es, wie er in ironischer Weise diese Schwäche zu einer allgemein menschlichen macht. „Kein Mensch denkt", sagt der alte Eidechs (im zweiten Kapitel der „Stadt Lucca"), „es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein; solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen derselben nennen sie Denken". Wer von dem Denken eine so „atomistische" Auffassung hat, dem kann es natürlich auf ein paar Widersprüche nicht ankommen. Am allerwenigsten kann er ein strenger politischer Parteimann sein; ja einen eisernen Doktrinär wie Börne wird er gar nicht verstehen können. Börne meinte spöttisch, Heine sei der ehrlichste Mensch von der Welt: er könne um alles nicht einen Witz oder einen Einfall für sich behalten.

Man sollte nun meinen, eine solche Natur könne nur ganz disharmonische Leistungen hervorbringen. Ein Spielball des ewig bewegten Lebens, gezwungen, jeder Gedankenanregung ein Echo zu geben, könne er nur ein wirres Chaos von einzelnen Tönen und Einfällen zu stande bringen. Und dieser Dichter schafft melodische Lieder von bestrickendem Klang, schreibt wohlgeordnete Abhandlungen, disponiert den kleinsten Artikel mit unnachahmlicher Meisterschaft! Wie ist das möglich? Es ward dadurch möglich, daß Heine eine von Grund aus künstlerische, daß er insbesondere eine durchaus musikalische Natur war.

Es ist eben doch nicht ganz richtig, was wir vorhin aussprachen, daß er alle Eindrücke wiedergeben mußte. Ein rein gestimmtes Instrument läßt nur die Obertöne erklingen, die zum Grundton

einen Accord bilden. So griffen auch Heines feinfühlige Organe aus der unbegrenzten Menge kleiner Eindrücke nur die auf, die zu dem Grundton klangen. Die Dissonanz sogar ist künstlerisch berechnet. Oder vielmehr — denn der Ausdruck „berechnet" verdeckt das Unwillkürliche in diesem Vorgang — sie sogar wird nur deshalb aufgenommen, weil sie zu dem Grundton in einem musikalisch möglichen Intervall steht.

Heines Leben ist bekannt genug. Das Geburtsjahr stand lange Zeit nicht fest; doch ist es jetzt sicher, daß er 1797 (am 13. Dez.) geboren ist. Seine Vaterstadt war Düsseldorf, die kunst- und festfreudige alte kurfürstliche Residenz. Die Lust zu fabulieren hatte er eher von dem Vater, einem harmlosen Epikureer und träumerischen Geschäftsmann, als von der klugen und energischen Mutter. Fromm waren beide Eltern nicht, doch lebten sie durchaus in der Atmosphäre alttraditionellen jüdischen Familienlebens, mochte auch der Vater als Lieferant auf Kriegszügen des Herzogs von Cumberland, die Mutter durch eifrige und vielseitige Lektüre (sie konnte auch Latein und Englisch) ihren Horizont erweitert haben. Das Kind ward von katholischen Patres am Gymnasium unterrichtet und war mehr persönlichen Neckereien als religiöser Gehässigkeit ausgesetzt, auch hierin glücklicher als Börne. Uber der Familie schwebte wie eine Art Hausgott der Name des großen Onkels Salomon Heine, eines ungebildeten, aber in seiner Art genialen Kaufmanns, der eins der größten Bankhäuser Deutschlands stiftete und unter seinen angeheirateten Erben die Träger der Namen Richelieu und Ney de la Moskwa und einen souveränen Fürsten (allerdings bloß den von Monaco) zählen sollte. Salomon Heine, ungemein wohlthätig, aber herrisch, ist Heinrich Heines Vorsehung und sein Unglück gewesen. Der witzige Mann hatte den geistreichen Neffen gern, ohne von seinen Gedichten das Geringste zu verstehen; als ein Versuch, aus dem Sohne des verarmten Samson Heine einen Geschäftsmann zu machen, kläglich verunglückt war, gewährte er ihm die Mittel zum Studium und später wiederholt reichliche Unterstützungen. Der unselbständige Jüngling gewöhnte sich so an eine halb parasitische Existenz, und die Gnadengeschenke des Oheims wurden ihm unentbehrlich. Als sein Vetter nach dem Tode Salomons sie verkürzen wollte, entstanden jene unseligen Streitigkeiten, die den kranken Dichter noch vollends zerrütteten und sein nicht eben starkes moralisches Ehrgefühl zu völliger Würdelosigkeit um-

wandelten. Auch die Rente, die das französische Ministerium dem „Flüchtling“ zahlte und die er immerhin bei seinen politischen Artikeln verrechnen mußte, hätte er ohne jene Vorübung vielleicht nicht gesucht.

Heine studierte in Göttingen Jura, nachdem er vorher in Bonn seine allgemeine Bildung erweitert hatte und dort A. W. Schlegel näher getreten war. Er führte das übliche Burschenleben ohne großes Behagen, las aber viel und lernte allerlei. 1821 ging er nach Berlin und eignete sich im Salon der Rahel den geistreichen Umgangston der Berliner Gesellschaft an, trat aber auch der dissoluten Romantik E. Th. A. Hoffmanns und seiner Genossen näher. Andere Einflüsse kamen hinzu. Wilhelm Müller hat er selbst in einem Brief dafür gedankt, daß er ihm den Rhythmus des Volksliedes vermittelte; er kam dem Ton des liebenswürdigen Lyrikers so nahe, daß dieser dann auch seinerseits wieder Klänge aus Heines Liedern aufnahm.

1822 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, 1823 die beiden Tragödien „Ratcliff“ und „Almansor“ nebst einem lyrischen Intermezzo. Die meisterhafte Kunst, eine Gedichtsammlung zu einem zugleich einheitlichen und abwechselungsreichen Kunstwerk zu gestalten, die bald das „Buch der Lieder“ (1827) aufweisen sollte, besaß der junge Dichter noch nicht; erstaunlich bleibt es, wie rasch er sich diese von Legras mit seiner Kennerschaft analysierte Gabe erwarb. Denn in diesen Erstlingen von 1822 und 1823 herrscht noch ein fast naives Nebeneinander gewisser, jedesmal möglichst ausgeschöpfter Stimmungen vor; Abtönung, Schattierung, dramatische Steigerung fehlen noch fast völlig. In dem einzelnen Gedicht aber ist Heine schon ganz Dichter; vieles hat er nie zu übertreffen gewußt.

Heine ist sich wohl bewußt, wie schwer seiner nervösen Sensibilität jedes Festhalten einer einzelnen Grundstimmung wird. Eben deshalb sucht er mit einem gewissen verzweifelten Trotz gewisse Haupttöne festzuhalten. Vor allem geben den Gedichten die „Traumbilder“ ihren Charakter. Um sich von der Störung der wirklichen Welt zu isolieren, transponiert Heine, der übrigens selbst ein Virtuos des Träumens war, seine Empfindungen in die Stille des Traumlebens. Ungestört kann er hier die Geliebte (oder die Geliebten), den Nebenbuhler, die Hochzeit der begehrten und umworbenen Cousine, der ältesten Tochter seines Onkels Salomon, umformen;

die Wünsche werden Erlebnis, die Befürchtungen erträumtes Schicksal: „Ich lag und schlief und schlief recht mild —“.

Zwei Heldinnen hat diese Liebeslyrik Heines vor allen: Josefa, die Tochter des Scharfrichters von Düsseldorf mit ihrem langen blutroten Haar, die er wohl am leidenschaftlichsten geliebt hat, und jene Cousine, der er eifrig und erfolglos den Hof machte. Und da kam über ihn jene schlimme Art der Zeit: mit den eigenen Gefühlen zu spielen. Er übersetzt sich in einen Märtyrer der unglücklichen Liebe. Er drapiert sich als Heros zweier mißglückter Tragödien voll romantischer Phrasen und unglücklicher Anspielungen. Und doch ist es nicht ganz unwahr, wenn er einmal versichert: „Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielt.“ Denn für diese Natur mit ihrer unaufhörlich sich bewegenden Beobachtung war jede Konzentration auf ein Gefühl von durchdringendem Schmerz begleitet, kam die lebhafte Nachempfindung eines gespielten Liebeswehs dem Gefühl mindestens gleich, das ein beliebiger ehrlicher, aber kühlerer Mensch bei dem wirklichen Erlebnis durchmacht.

Daher auch die Kraft in den „Romanzen“. Eine ist darunter, die zu Heines größten Leistungen zählt: die „Grenadiere“. Sicher empfand er bei aller Bewunderung Napoleons nicht, was ein Grenadier der Großen Armee bei der Nachricht von Waterloo fühlen mußte. Aber indem er sich in die fremde Seele versetzte, verdrängte er jedes Bedenken, jede Störung, die sonst sein Empfinden hätte kreuzen können; und aus der Macht dieser einheitlichen Stimmung erwuchs der großartig schlichte Ausdruck. Das Vorbild des Volksliedes kommt ihm zu Hilfe; das mächtige Lied: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot! Edward!“ hat ihm vorgeklungen bei den Versen: „Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind.“ Und am Volkslied hat er auch die eminente Knappheit des Ausdrucks gelernt, die er nach Legras' treffender Beobachtung aus der Technik der volkstümlichen Ballade auf jedes Lied übertrug, während die lyrische Volkspoesie sich keineswegs durch Kürze auszeichnet.

Neu ist bei Heine, wie auch Legras hervorhebt, noch eine technische Eigenheit, die uns freilich seitdem durch zahllose Nachahmer geläufig geworden ist: Heine läßt seine Lieder ohne Überschrift. Allerdings wird das in der ersten Sammlung erst vorbereitet, indem einige titellose Gedichte wenigstens einen Gesamt-

namen haben; aber noch im selben Jahr erscheinen von Heine Gedichte ohne jede Überschrift, nur mit Kollektivtiteln wie „Lieder", „Vierzehn Lieder". — Die Dichter des Mittelalters und die Volkssänger hatten individuelle Überschriften überhaupt nicht gekannt und höchstens Gattungsnamen über die Gedichte gesetzt. Aber seitdem die Lyrik an das gedruckte Buch angewachsen war, verstand sich eine wenn auch noch so banale Überschrift von selbst. Indem Heine sie aufgiebt, vermutlich nach dem Muster der Volkslieder, erreicht er zweierlei. Er betont, daß das einzelne Gedicht nur ein Fragment und erst die größere Sammlung ein Ganzes ist, und er führt uns unmittelbarer, gewissermaßen unter Verabschiedung jedes Vermittlers, in die Stimmung hinein, die gerade diese Verse erwecken sollen. Die scheinbare Formlosigkeit ist thatsächlich ein Sieg des musikalischen Elements in der Lyrik über die Buchpoesie. Die Überschriften erinnern daran, daß ein gebundenes Heft mit Inhaltsangabe vorliegt; die unsignierten Lieder scheinen aus der Luft vom Wind vor das Auge des Lesers geweht zu sein.

Daneben übt Heine in noch ziemlich schwachen Anfängerarbeiten seinen Prosastil und kehrt dann nach Göttingen zurück, wo er am 20. Juli 1825 als Doctor juris promoviert, nachdem er einen Monat früher zum Christentum übergetreten war. Eins wie das andere war für den Dichter bloß eine Formalität, durch die er sich eine bessere Stellung im Leben sichern wollte. Heine ist durch die Taufe noch viel weniger Christ geworden, als etwa Winckelmann durch seinen Übertritt Katholik wurde. Er hat sich im Gegenteil nie gescheut, die von ihm selbst gewählte Religion ebenso und noch bitterer mit Spott und Hohn zu überschütten als die angeborene. Im Grunde war ihm jede positive Religion verhaßt; mit dem Judentum verbanden ihn aber immerhin noch Kindheitserinnerungen und der Trotz, der durch immer wiederkehrende Hinweise seiner Gegner auf seinen Ursprung herausgefordert wurde. Er hat sich späterhin eine eigene Kampfstellung gegen das Christentum zurecht gemacht: als ein „Hellene" sei er Feind des „Nazarenertums", als weltfreudiger Heide geborener Widersacher der religiösen Weltentsagung. Etwas Richtiges ist darin. Diese nervöse Natur, die ganz darauf angelegt war, im Moment zu leben, fühlte in der großartigen Einheit und Geschlossenheit der christlichen (und der altjüdischen) Weltauffassung einen aufreizenden Vorwurf. Daneben war er aber viel zu sehr Aristokrat, um ernstlich bekümmert zu sein, wenn

das Christentum den Vielen vieles fernhält. Er hat freilich jene Parole in die Welt hineingeschleudert, die dann das „Junge Deutschland" so ungeschickt weitergab: „Der nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste". Aber er meinte das doch nicht, wie Feuerbach, wenn er rief: „Essen und Trinken sind für sich selbst religiöse Akte . . . Heilig sei uns darum das Brot, heilig der Wein, aber auch heilig das Wasser. Amen" (1843). Der Unterschied ist eben der, daß Feuerbach für das Recht aller auf alles kämpft, Heine nur an seine eigenen Ansprüche auf alles denkt. Er täuschte sich oft selbst darüber, hielt sich für einen Vorkämpfer der socialen Emanzipation, für einen Propheten der Zeit, in der ein Regen von Citronensaft die auf den Straßensteinen wachsenden Austern begießen sollte. Aber seine Grundstimmung blieb doch immer die, daß er nur selbst begehrte, was „Caviar fürs Volk" wäre.

Heine fühlt sich als „Hellene", weil er den Augenblick kennt, ehrt, verewigt; er sieht alle als Nazarener an, denen der Augenblick nichts gilt neben der Ewigkeit. So ist er der Vater des neueren Realismus und Impressionismus geworden, der Momentphotographie unserer Skizzenzeichner, der Stimmungsucherei. Aber hellenisch war daran doch nichts als das Grundelement der Wirklichkeitsfreude.

Er genoß sie eifrig und in allen Formen, in Hamburg, am Seestrande auf Norderney (1825—1826), in England (1827), in München als wenig arbeitender Journalist, endlich seit 1831 in Paris. Daß er sich dort so sehr wie Börne in seinem Element fühlte, hatte freilich ganz andere Ursachen als bei dem Politiker. Börne fesselte das politische, ihn das gesellschaftliche Leben. Die Kunst der Franzosen, im Moment zu leben, die Situation auszunutzen, die Eleganz der Umgangsformen, die Hochschätzung der Kunst waren ebensoviel Magneten für seine Seele; war doch der Rheinländer schon durch die Art seiner Heimat den Franzosen verwandt. Aber die Verpflanzung gedieh ihm so wenig wie Platen das ersehnte Exil zum Segen. Er geriet immer tiefer in Manier und in Unwahrheit. Die subjektive Wahrheit seiner ersten Produktionen fehlt nur zu viel späteren. Erst die furchtbaren Leiden seiner letzten Krankheit brachten wieder einen neuen, erschütternden Klang voller

Wahrheit in seine Poesie. Er war von dem Leben seiner Heimat abgeschnitten und trotz allen ihn umgebenden Höflichkeiten isoliert auch in Paris; die Verbindung mit einer nichtigen Pariser Grisette stumpfte seine moralischen Ansprüche immer noch weiter ab; das durch Wolfgang Menzels klägliche Denunziation bewirkte Verbot seiner Schriften durch den Bundesrat (1835) legte ihm die Pflicht auf, den Märtyrer zu spielen, während er sich unter den Pensionen von der Familie und von der französischen Regierung nicht übel befand. Ehrlich war er zuletzt nur noch, wo er haßte. Aber auch wo er es nicht war, hat er nicht bewußt gelogen. Er hat sich eben nie als eine Einheit aufgefaßt, er hat nie einen Widerspruch mit früheren Stimmungen, Aussagen, Meinungen als solchen empfunden, sondern immer nur im Augenblick gelebt; nur präparierte er jetzt die gewünschten Momente, die einst von selbst über ihn gekommen waren. Bis zu seinem Tode blieb der Kranke Herr seines reichen Geistes und seines großen Genies; auf dem Krankenlager, von furchtbaren Schmerzen gepeinigt, mit matt geschlossenen Augenlidern malte er immer noch mit langen Bleistiften auf das Papier Verse von musikalischem Reiz, Sätze von blendendem Witz, Kapitel von fein berechneter Abrundung. Seit er wirklich den Tod in der eigenen Brust fühlte, spielte er nur immer verwegener mit der Form, mit den Gedanken, mit seinem eigenen Wesen; er ließ sich eine Bekehrung zum Gottesglauben durchleben, er dichtete sich zum politischen Vorkämpfer um — und immer war es seinem Geist gegeben, sich selbst zu überzeugen und zu täuschen. Weltberühmt wie kein deutscher Dichter seit Goethe ist er am 17. Febr. 1856 gestorben.

Heine ist vor allem Lyriker und ein so echter und unmittelbarer Lyriker wie wenige in der Weltlitteratur. Dennoch lernt man seine Eigenart nur dann ganz kennen, wenn man von den Reisebildern ausgeht. Denn hier haben wir das Bergwerk vor uns, in den Gedichtsammlungen nur das herausgesprengte Gold. Treffend hat Legras gesagt, das ganze Lebenswerk Heines sei eigentlich nur eine lange und wunderbare Galerie von Reisebildern.

Der Ausgangspunkt für diese charakteristische Produktion ist die berühmte „Harzreise“ (1824 geschrieben, 1826 erschienen). Es ist eine autobiographische Novelle. Nicht nur die Art, wie aus dem Text des Berichts die Lieder hervorwachsen, erinnert stark an die im gleichen Jahr erschienene Meisternovelle Eichendorffs, den „Tauge-

nichts“. Vielmehr sind beide innerlichst verwandt. Der Dichter, den Heine von Göttingen auf den Harz wandern läßt, ist ein ins Romantische übersetztes Ebenbild seiner selbst. Er trifft unterwegs einen anderen Wanderer, den er — auf der thatsächlich vorgenommenen Reise wie auch im Buche — mit phantastischen Aufschneidereien anzuführen sucht. Der geht nun aber — eine für die ganze Zeit höchst charakteristische Episode! — auf den Spaß ein und spielt einen einfältigen Schneidergesellen; und da diese Kontrastfigur ihm prächtig „liegt“, glaubt Heine an die Maske und nimmt sie in seinen Bericht auf. Der Reisende, ein Herr Karl Dörne aus Osterode, hat dann nach Erscheinen der „Harzreise“ dies Spiel aufgedeckt, wobei der übermütige junge Doktor abgetrumpft worden war. So ist aber alles in diesem Buche. Wirklichkeit und Spiel, das Erlebnis und das Traumbild gehen ineinander über, Romantik und Realismus haschen sich. Es scheint uns deshalb durchaus irrig, von einer „Grundidee“ des Büchleins zu reden, die etwa in der Opposition gegen alles konventionelle Philisterleben bestände. Die Grundidee ist nur die, daß Heine ein wirkliches, höchst einfaches Erlebnis poetisch ergiebig machen will. Er wiederholt seine Reise in Gedanken und fragt sich dabei fortwährend: was hätte nun hier geschehen können? und täuscht sich in eine romantische Liebesepisode, in eine übermütige Parodie burschenschaftlicher Freundschaftsbegeisterung, in Märchenstimmungen hinein. Aber all dies ist keineswegs „erfunden“, sondern es ist nur die ganze Reihe wechselnder Momente, die jeder auf solcher Wanderung durchlebt, zu einer Kette abgerundeter, in der jedesmaligen Stimmung ausgestalteter Bilder geformt. Diese Kette ist aber zugleich durchkomponiert, so daß sich die einzelnen Stücke wirkungsvoll voneinander abheben; und ein Grundaccord tönt allerdings überall mit, der jeder angeblichen „Grundidee“ nahesteht: es ist die Sehnsucht nach einem vollen, ausfüllenden Gefühl im Gegensatz zu den Hohlheiten und Halbheiten der Professoren, Burschen und Schneidergesellen.

Hiermit ist aber in gewissem Sinne die Grundform vorgezeichnet nicht nur für alle größeren Dichtungen Heines, sondern auch für alle seine Gedichtsammlungen. Es sind wirklich alles Reisebilder. Die geistreichen Artikel über englische und französische Zustände, die zum Teil ganz genialen Bücher über deutsche Dichtung und Philosophie, die Streitschriften gegen Wolfgang Menzel und die Schwaben sind in der gleichen lässigen Wandermanier gehalten; nur

fehlen hier die Gedichte. Und der „Atta Troll“ und das „Wintermärchen“ sind ebensolche Wanderromane; nur ist der Reisebericht hier der Versform angepaßt. Überall aber bleibt dies das Schema: Heine geht eine bestimmte, genau abgesteckte Strecke durch und sucht jeden Moment individuell zu beleben, jeden in seinem Charakter, bald witzig, bald sentimental, bald kosmopolitisch, bald deutsch-patriotisch — immer aber hält er dabei eine gewisse Grundstimmung fest, zu der jedes Einzelstück mit künstlerischer Feinheit abgetönt wird. Daher sind seine Schriften bei aller scheinbaren Zerfahrenheit so einheitlich in der Gesamtwirkung. Die Lieder und die Witze, die Bilder und die pathetischen Stellen wirken nicht wie aufgenähte Ornamente — so wirken sie nur zu oft bei Brentano —, sondern wie Produkte einer momentanen Notwendigkeit. Momentane Notwendigkeit — dies Wort bezeichnet vielleicht Heines poetische Kunst wie sein Schicksal im Leben am deutlichsten.

Unter dem Titel „Reisebilder“ erschien noch im selben Jahre (1826) die „Harzreise“ mit Gedichtcyklen in meisterlicher Anordnung verbunden. Der wichtigste ist die „Nordsee“. Nach Inhalt und Form gehört sie zu den originellsten Leistungen Heines. Der Schüler des Volksliedes und der Romantiker wird hier erst ganz selbständig.

Am meisten hat der Inhalt gewirkt. Die Poesie des Meeres hat Heine erst für die deutsche Dichtung entdeckt. Natürlich ist es, daß gerade ihm das Meer ungeheuern Eindruck machen mußte: immer bewegt, in wechselnden rhythmischen Bewegungen doch immer eine Grundform; jeden Augenblick durch Beleuchtung, Wind, Bewegung von Schiffen oder Fischen geändert und doch stets von großartiger Gesamtwirkung — so mußte ihm die Nordsee wie ein Ideal der eigenen Poesie erscheinen. Doch dies allein erklärt es noch nicht, wie von so vielen, die das Meer vom Strande beschauten, er erst die poetische Fruchtbarkeit der See entdeckte. Es ist geradezu eine Frage der sinnlichen Organisation: es gehört ein auf Momentbilder gerichtetes Auge dazu, um die Individualität der Seestimmungen wahrzunehmen. Auch Goethe hat „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ mit wunderbarer Kunst des Rhythmus gemalt; aber wie die Odyssee und wie die Mythologie des Volkes kannte er nur zweierlei: das stille, ruhig daliegende, und das vom Wind bewegte Meer. Heine versetzt sich in die Individualität der See; er belauscht diese nervöse Organisation, die sich an jeder kleinen Klippe bis

tief hinein in den Horizont blutig stößt, die bei jedem leisen Ändern des Himmels ihr Gesicht ändert, die unter einer scheinbaren Unveränderlichkeit Sturm und Ebb' und Flut und manche Perle birgt. Und jede Stimmung giebt er wieder mit der Schärfe des Beobachters, steigert sie durch mythologische oder menschliche Staffage — und löst sie durch neue Eindrücke ab, wie eine neue Welle dahinrollt über die anderen, von dem Kiel eines fernen Schiffes erregt.

Dazu stimmt auch die wunderbare Kunst des Rhythmus. Heine gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die es nie verschmäht haben, für ihre Kunst zu lernen. Das Volkslied und Wilhelm Müller trafen wir schon unter seinen Vorbildern; Romantiker wie A. W. Schlegel und Brentano, volksmäßige Sänger wie Hölty, Klassiker wie Goethe stehen daneben. Aber Heine benutzt diese Muster so individuell wie das traditionelle Traumbild. Bölsche hat es sehr fein hervorgehoben, wie er in die von Goethe und Novalis übernommenen „freien Rhythmen“ ein ganz neues Prinzip hereinträgt: den Gegensatz zu der herkömmlichen metrischen Symmetrie; er hat ausgeführt, wie des Dichters genialer Versuch, die Gleichmäßigkeit der Abstände durch ein feines Abwägen der musikalischen Accente zu ersetzen, der Bewegung vorspielt, die jetzt in der Malerei lebendig ist, wo der Amerikaner Whistler und andere Schüler des „Japonismus“ die Symmetrie durch „Proportionalität“, durch ein malerisches Ausgleichen der Asymmetrie zu ersetzen streben.

Der zweite Teil der Reisebilder (1827) bringt besonders das „Buch Le Grand“, der dritte (1830) die „Reise von München nach Genua“ und die „Bäder von Lucca“; als Nachträge erschienen dann noch (1831) die „Englischen Fragmente“. Diese gehören der Art nach mit den Berichten an die „Allgemeine Zeitung“ zusammen, die als „Französische Zustände“ (1833) und „Lutetia“ (1854) in Buchausgabe erschienen. Es sind politische, künstlerische, sociale Stimmungsbilder, die besser geordnet sind als Börnes Briefe aus Paris; aber die belebende Kraft seiner leidenschaftlichen Teilnahme kann Heines Technik nicht ersetzen. Das „Buch Le Grand“ ist ein geistreicher Versuch, in der Art der Romantik „mit Worten Musik zu machen“, ein Trommelwirbel zu Ehren Napoleons, den Heine von der Figur eines rührend tragikomischen Veteranen schlagen und durch den er sich zu allerlei Einfällen anregen läßt. Die

„Bäder von Lucca“ samt ihrer Fortsetzung, der „Stadt Lucca“, bilden den Übergang von der phantastischen autobiographischen Novelle der „Harzreise“ zu den satirischen Zeitgedichten wie „Atta Troll“. Den Grundton bildet in den „Bädern“ die höchst unanständige, moralisch und litterarisch gleich unwürdige Verunglimpfung Platens, in der „Stadt Lucca“ die Vergleichung der christlichen Hauptkirchen. — Witzig sind die „Bäder von Lucca“ gewiß, und die Betrachtungen in der „Stadt Lucca“ sind mehr als das, sie sind wirklich geistreich. Aber die widerliche Atmosphäre des Ganzen läßt hier wie in den fragmentarischen autobiographischen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“, wie in den „Florentinischen Nächten“ einen ästhetischen Genuß auch nur an dem Witz nicht aufkommen. Nur wo Heine seine Prosa ganz mit dem Geist des Witzes erfüllt, wie in dem „Denunzianten“ (1837), oder dem höchst amüsanten „Schwabenspiegel“ (1839), da hat man daran die Freude, die die meisterhafte Ausübung eines großen Talentes immer gewährt.

Heines Witz ist dem der Romantiker nahe verwandt, und wie dieser hat er sich an dem reichsten Humoristen Deutschlands, an Jean Paul, herangebildet. Seine Kraft liegt mehr in überraschenden Vergleichungen, als in der Gabe, irgend eine Vorstellung bis zu ihren unmöglichsten Konsequenzen zu führen — der Gabe, auf der besonders Swift, Voltaire, Lichtenberg ihre geistreichen Witzgebäude errichten. Heines Witz wächst aber, trotz den Einflüssen Jean Pauls und auch Byrons, aus seiner ganzen Organisation so notwendig hervor wie seine Poesie. Denkt er in Italien an den deutschen Sommer, so tritt ihm zwar die Vorstellung der grünen Bäume und Wiesen vor die Augen, sofort aber auch die geringere Wärme: „Unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter“. Sofort personifiziert er ihn und versieht ihn, wie den Meergott in der Nordsee, mit dem stehenden Symbol des frierenden Philisters: „Sogar die Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will“. Diese Verkoppelung des leuchtenden Sonnengottes mit der schnöden Jacke von gelbem Flanell wirkt höchst komisch, weil sie mit so überraschender Schnelligkeit geschieht; das Prinzip ist das alte der romantischen Ironie, das etwa bei Hoffmann trockene Bureaudiätare und indische Seher Arm in Arm wandeln läßt. Diese Schnelligkeit ist aber auch wirklich etwas Neues, neu wie die Knappheit von Heines volksliedartigen Balladen, neu wie die minutiöse Beobachtung der Wellenschattierungen. Be-

sonders gern verwendet Heine hierfür auffallende Epitheta; das berühmte „épithète rare", das in der französischen Litteratur eine solche Rolle spielt, daß Edmond de Goncourt die besten ihm gelungenen Fälle triumphierend aufzählt wie ein Indianer die Skalps seiner Opfer, hat vor den Franzosen Heine und seine Schule virtuos gehandhabt. Auch hier geht ihm zwar Byron voran; Heine citiert einmal selbst Byrons Ausdruck: „Wellington mit seinem hölzernen Blick". Aber das ist nur kühn ausgedrückt; es heißt doch eigentlich nur: Wellington mit dem Blick einer Holzpuppe. Nicht im Ausdruck, sondern in der Beobachtung liegt dagegen der Witz, wenn Heine sagt: „Der Wirt trug einen hastig grünen Leibrock". Die auffallende Farbe läßt die raschen eiligen Bewegungen des hin und her springenden Wirtes doppelt auffallen; das „hastig" gehört wirklich nicht bloß zum Leibrock, sondern zur Farbe. Goethe sagt einmal von Lichtenberg: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen; von Heine könnte man sagen: wo er einen Witz macht, verbirgt er eine subjektive Wahrheit. Man muß sich hüten, über seine Scherze hochmütig fortzugehen; oft genug sind es wirklich nur bizarre Einkleidungen von Wahrheiten, denen er selbst nicht ganz traut. Wie tief hat er z. B. seiner Zeit ins Herz geblickt, wenn er sagt:

> Unsere Reiselust entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung außerordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremde Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten vermummen. Denken wir z. B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buschklepper auf die Palmbäume heraufklettern.

Das trifft nicht nur die Maskerade der ethnologischen Romane unserer Tromlitz und van der Velde, sondern es geht auch noch mit weitreichender psychologischer Tiefe auf mancherlei kosmopolitische Brüderträume und romantische Europamüdigkeiten der Zeit.

Den bezeichnendsten Ausdruck findet Heines blitzschnell kombinierender Witz in den berühmten komischen Reimen. Wohl ist hier wieder Lord Byron als Vorgänger zu nennen; aber der deutsche Dichter hat ihn unendlich übertroffen. Worte und Wortverbindungen, die es sich nie hätten träumen lassen, daß sie sich reimen können, hängen plötzlich mit einer solchen Selbstverständlichkeit aneinander, als wären sie seit Vater Opitz nie unverbunden vorgekommen: Brutus:

die Menge thut es; oder gar in dem übermütigen Abschiedsgedicht an seinen Bruder:

Max! du kehrst zurück nach Rußlands
Steppen, doch ein großer Kuhschwanz
Ist für dich die Welt —

Natürlich, die beiden Reimworte stimmen gar nicht, weniger noch als die zahllosen unreinen Reime bei Heine (enthält doch das berühmte „Leise zieht durch mein Gemüt" überhaupt nur unreine Reime). Aber er setzt sie so keck hin, daß wir keinen Zweifel wagen; fast scheint es, wie einmal der französische Kritiker Lemaître von einem Humoristen seiner Nation sagt, als seien das vorbestimmte Harmonien, bei der Sprachschöpfung bereits beabsichtigt und nun endlich gelungen!

Von dieser wunderbaren Begabung für den neuen Reim geben die „versificierten Reisebilder" die genialsten Proben. Heine selbst hat den „Atta Troll" so benannt, und es ist kein Zufall, daß dies Meisterstück seiner satirisch-romantischen Poesie gerade Freiligrath und die beständige „Janitscharenmusik" seiner grellen Reime verspottet. Heine sah in dem Bestreben Freiligraths, durch gesuchte, auffallende, bunte Reimworte seine Gedichte aufzuputzen, eine handwerksmäßige Übertreibung eigener Tendenzen.

Der „Tannhäuser" (1836) ist das erste Stück dieser Reihe; es ist eine der genialsten und bezeichnendsten Schöpfungen Heines. Das herrliche alte Volkslied, dem L. Tiecks Erneuerung nichts von seinem Zauber hatte abgewinnen können, wird psychologisch vertieft und verjüngt. Ein wunderbarer Vers giebt das Leitmotiv ab, das dann Richard Wagner in seiner durch Heines Dichtungen veranlaßten Oper, das Heines begabtester Schüler Grisebach und viele Späteren nicht müde wurden zu variieren:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele geworden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Man wird in diesen tiefsinnigen Worten auch ein Selbstbekenntnis zu erblicken haben. Der Hohn, den Heine so oft ausstreute, war oft genug ein psychologisches Bedürfnis seiner eigenen, von süßem Wein kranken Seele. Man muß sich hüten, den Spötter gleich für einen bösen Menschen zu halten. Das ist Heine nie ge-

wesen. „Es giebt Herzen", sagt er einmal, „worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urteilen". Ein solches Herz trug er selbst. Die Accente, in denen er Tannhäusers Reue und die Liebe der Frau Venus schildert, sind echt und wahr, und in seinen Erneuerungen des alten Liedes liegt eine so tiefe und umfassende Kenntnis des menschlichen Herzens, wie sie kein einziger unter all seinen Zeitgenossen besaß, auch Annette von Droste nicht. Und an diese beiden Gesänge treibt es ihn nun ein ironisches Schlußstück zu hängen, eine satirische Wanderung durch Deutschland, das litterarische und gelehrte zumal. So hatte einst Lessing Goethen geraten, an den „Werther" ein recht cynisches Kapitelchen zur Reinigung der Leidenschaften anzuhängen. Bald aber wird dies satirische Stück die Hauptsache. Seit 1840 entsteht eine ganze Schar glänzender Zeitgedichte, alle politischen oder litterarischen Inhalts, alle gegen Dilettanten gerichtet oder gegen kunstverderbliche Virtuosen: Dilettanten im Regieren und Kunstprotegieren wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig von Bayern, in der Politik wie Herwegh, in der Poesie wie die Schwabendichter; kunstverderbliche Virtuosen wie Meyerbeer. Ob sein Urteil überall zutraf, ist die Frage nicht; daß er überall ehrlich für seine Ideale strenger Kunst und ernster Technik eintrat, ist nicht zu bestreiten. Da gelangen denn dem Mann, der jeder Zoll ein Künstler war, in dieser Glanzepoche des Dilettantismus satirische Kabinettstücke wie die „Audienz" und das „Testament".

Es entstand dann auch der „Atta Troll" (1842, erschienen 1847). Er ist ein lebendiger Protest gegen die Tendenzpoesie so vieler guter Leute und schlechter Musikanten. Mit Recht durfte Heine das Gedicht das „letzte freie Waldlied der Romantik" nennen. Das Durcheinandergehen rein und zart gezeichneter Landschaftsbilder — das Dörfchen mit den spielenden Kindern — und wilder Märchengestalten — die wilde Jagd mit der prachtvollen Figur der Herodias! —, die unheimliche spanische Kirke Uraka neben den grotesken Bärentänzen, ja, damit hat er wirklich gegeben, was die Romantiker so oft nur erstrebten:

Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamisso,
Mit Brentano und Fouqué
In den blauen Mondscheinnächten?

Ist das nicht das fromme Läuten
Der verlornen Waldkapelle?
Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
Die bekannte Schellenkappe? . . .

Ja, mein Freund, es sind die Klänge
Aus der längst verschollnen Traumzeit;
Nur daß oft moderne Triller
Gaukeln durch den alten Grundton.

Nie hat ein Dichter sein eigenes Werk zutreffender charakterisiert.

Wie die unbeschreibliche Gefügigkeit des Rhythmus den reimlos-musikalischen Strophen des „Atta Troll", so giebt die Reimgewandtheit, in der Heine bei uns schlechterdings keinen Nebenbuhler hat und in der Weltlitteratur nur Molière und Byron, dem Wintermärchen „Deutschland" (1844) seinen Stempel. Hier finden sich die unglaublichsten jener unmöglich-notwendigen Reimbindungen:

Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
Die schenkte mir freundlich den Punsch ein,
Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
Die Augen sanft wie Mondschein,

oder:

Das ist so rittertümlich und mahnt
An der Vorzeit holde Romantik,
An die Burgfrau Johanna von Montfaucon,
An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Sonst aber steht dies Gedicht, wirklich nur satirische Reisebilder in lockerer Folge, hinter „Atta Troll" weit zurück. Die abstoßende Gemeinheit in der Vision der Hammonia kann durch den prächtigen Schlußhymnus nicht ausgeglichen werden; das tiefsinnig-geistreiche dreizehnte Kapitel (vom Kruzifix) und selbst das geniale sechste entschädigen nicht für die Leere des Ganzen. Jenes sechste enthält freilich eine Erfindung, die Heines Dichtergröße allein sichern und die landläufige Behauptung, Gestalten habe er nicht zeichnen können, allein widerlegen könnte. Wie Raimund den Verschwender sein fünfzigstes Jahr erblicken läßt, so sieht hier der Dichter selbst „die That von seinem Gedanken", einen vermummten Gast, der ausführt, was immer der Geist des Denkers ersinnt. Genial wie diese Auffassung, die alles Handeln zum Echo des Denkens macht, ist die Ausführung der Figur mit ihrem trockenen Ton und der untersetzten Statur, unter dem Mantel das Richtbeil.

Zu den poetisch ausgeführten Reisebildern ist endlich noch das Fragment des „Rabbi von Bacharach“ zu rechnen. Die Wanderung erscheint hier als Flucht: das Ehepaar, dem Judenfeinde die Leiche eines Christenkindes unter den Tisch geworfen haben, rettet sich vor der drohenden Wut der Menge. Dabei verweilt Heine hier allerdings weniger als sonst auf dem Ausmalen rein lokaler Stimmungen; aber auch hier dient doch die Reise als Gelegenheit, in rascher Folge verschiedenartige Momente, Festfreude, Schrecken, Angst, Gefühl der Rettung, Überraschung, Staunen mit ihren spezifischen Eigentönen abwechseln zu lassen. Die Konzeption ist wirklich großartig. Ein beständiges Zittern vor dem ewig gezückten Henkerbeil blutiger Verfolger und der Zwang, immer auf dieselben wenigen Dinge, Religion, Familienleben, Geldgeschäfte, die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein thörichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen, Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigen Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Cynismen. Man kann geradezu sagen, es lag in dem Dichter eine Art Wahrheitsfanatismus, der ihn zwang, seine augenblicklichen Stimmungen und Einfälle auszusprechen, wie das ja auch Börnes Scherzwort an-

deutet: der Künstler in Heine ertrug keine Lücke bei der Wiedergabe einer Empfindungsreihe. Daß er uns so ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an seiner nichts weniger als seraphischen Natur; nicht sein Fehler aber ist es, wenn gewisse Kritiker ihn nur da verstehen, wo sie sich mit ihm im Kot finden. Wie durch eine Seele, die nicht mit Novalis' Erhabenheit oder Eichendorffs Innigkeit immer nur dem Höchsten zugewandt ist, bunt all die Regungen ziehen, die die bunte und unreine Welt erweckt, so kommen in seinen Gedichten in berauschendem Reigen neben den lockersten Empfindungen die ernstesten zum Ausdruck. In seinen „Lamentationen" finden sich Schmerzensrufe, so tief und erschütternd, wie auch der große Lyriker des Pessimismus, Leopardi, sie nicht fand. Die Erhabenheit des Grauens steht ihm zu Gebote, etwa in jener schaurigen Ballade, in der einer im Schiff die schöne Jungfrau ins Wasser stößt, um sie zu retten „vor der Welt Unfläterei". Vor allem aber hält er das furchtbare Meduſenhaupt der grausigsten Tragikomödie in der Hand, und versteinert vor Schrecken sehen wir den Negern zu, die sich unter Peitschenhieben in die Lustigkeit hineintanzen müssen, während der Sklavenhändler zu Gott betet, ihm seinen Profit am Leben zu lassen; oder der Tragödie der spanischen Atriden; oder dem typisch-tragischen Schicksal der Cancan-Königin Pomare: „Gott sei Dank, du hast geendet, Gott sei Dank, und du bist tot".

Die Gedichte, die (1844) als neue Sammlung nach dem „Buch der Lieder" erschienen, zeigen im ganzen den älteren gegenüber nur technische Fortschritte; und die „Verschiedenen", die er hier besingt — man hat es ihm furchtbar verdacht, obwohl man es Jahrhunderte lang den Ovid und Horaz verzieh, wenn sie die lockersten Liebchen feierten — werden zumeist so wenig greifbar, wie die konventionell stilisierte „Geliebte" des Buches der Lieder. Situationen weiß er freilich mit einer Sicherheit zu malen, die erst Erfahrung in Kunst und — Leben verleihen; in „Jolanthe und Marie" glaubt man den Duft des verspritzten Champagners in der Luft zu fühlen. Wirklich neu aber ist Heine wieder in dem „Romanzero" (1851). Mit Recht stellt das moderne Kunsturteil diese Sammlung noch über das „Buch der Lieder". Die drei Bücher — Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien — fügen sich kunstvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem großen Tonstück zusammen. Der mächtige Grundton ist tiefer Pessimismus. Das

Schöne ist nicht nur vergänglich, sondern es ist an sich schon krank. Die Pracht des herrlichen Königs, die Grazie der Ballkönigin, der Ruhm des Dichterfürsten — Staub und Schein. Da flüchtet sich der Dichter, auch er europamüde, nach der neuen Welt — und er findet auch dort keine Verjüngung. Hierher gehört das wunderbare Gedicht „Bimini“, in dem ein berühmter Krieger ausfährt, um den Brunnen ewiger Jugend zu finden und sich rührend-närrisch jung geträumt. Es war Heines Sehnsucht; ihn aber rief gleich die furchtbare Krankheit vom Jungbrunnen in die elende Wirklichkeit. Und die ertönt nun in den herzzerreißenden „Lamentationen“. Als Albrecht von Haller starb, machte der Begründer der Physiologie noch Beobachtungen an seinem nachlassenden Puls; Heinrich Heine, Künstler bis zuletzt, komponiert seine Agonie. Und als wäre der arme „Lazarus“ nun schon gestorben, feiert er, wie Karl V. in St. Just, am eigenen Sarge einen Trauergottesdienst mit der alten Pracht hebräischer Melodien, denen dann wieder als ein bitterer Nachruf die „Disputation“ folgt — die Krone der satirischen Gedichte Heines mit ihrer wunderbaren Groteske, mit unvergeßlich geprägten Versen.

Dasselbe Buch enthält aber auch die Krone seiner Balladen, das „Schlachtfeld von Hastings“, dessen strenge, schlichte Schönheit auch die Rhetorik der „Grenadiere“ noch in den Schatten stellt; es enthält den „Asra“ mit seiner unvergleichlichen Formulierung stillen, hoffnungslosen Liebeskummers; es enthält jene „Nächtliche Fahrt“ mit dem grausigen Mord, die am nachdrücklichsten die Moral des ganzen Romanzero ausspricht: wohl dem, der stirbt, ehe der Welt Unfläterei ihn beschmutzt, entwürdigt, in den lebendigen Tod geschleudert hat.

Jedem einzelnen Werk hat Heine Vorreden beigegeben, manchen — wie dem „Romanzero“ — auch Nachworte. Sie haben in der Regel die Aufgabe, die Auflösung des ganzen Inhalts in lediglich subjektive Momentsbekenntnisse zu vervollständigen, oder auch die Angriffe zu verstärken, die jedes Buch enthält. Auch die berufene „Bekehrung“ Heines wird auf diesem Wege mitgeteilt, seine Rückkehr zum Gottesglauben, der wir weder mehr noch weniger Glauben beimessen können als seinen andern Geständnissen. Heine hat in der Geschichte der deutschen Vorrede Epoche gemacht; und in der That sind diese charakteristischen Erzeugnisse für seine Prosaschriften fast so bezeichnend wie die „Reisebilder“ für die Werke dichterischer Erfindung.

Alle Prosaschriften Heines haben etwas Unvollständiges — aber was ihnen fehlt, die Fortsetzung oder die Begleitung, das suggerieren sie selbst. Zu seinem Buch über die romantische Schule (1836) oder zu der häßlichen Schrift über Börne (1840) gehört immer noch allerlei, was zwischen den Zeilen steht — aber da steht es auch wirklich. Und so ist es überall bei Heine. Alles was er giebt, ist Bruchstück, aber in eben dem Sinn, in dem alles menschliche Thun und Wissen Stückwerk ist. Wer sich in den Moment versenkt, dem es entsprang, dem wird es voll, rund, abgeschlossen.

Und das gilt auch für Heines scheinbar so zerrissene Persönlichkeit. Fragmentarisch ist seine Welt, fragmentarisch ist seine Existenz, aber was ihr fehlte, hat seine Dichtergabe ergänzt. Heine beschreibt in seinen Memoiren einen Großoheim: „Eine rätselhafte Erscheinung. Er war halb Schwärmer, der für kosmopolitische, weltbeglückende Utopien Propaganda machte, halb Glücksritter, der im Gefühl seiner individuellen Kraft die morschen Schranken einer morschen Gesellschaft durchbricht oder überspringt. Jedenfalls war er ganz Mensch." Wir, die wir jetzt wieder die individuelle Kraft, den ganzen Menschen so hoch stellen, werden über den Dichter nicht härter urteilen dürfen als er über diese „rätselhafte Erscheinung". —

Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Momentes, der „Zustände", wie Goethe sich ausdrückt, und deren Art doch die ganze Verschiedenheit zeigt, die zwischen kräftigen Talenten und einer wahrhaft genialen Konstitution besteht: Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben.

Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) ist zwar bei weitem der weniger bekannte, sicher aber der bedeutendere von beiden. Scherenberg war ein Talent von sehr begrenzter Fähigkeit, aber wahrlich ein echter Dichter. Seine leidenschaftliche Natur hatte ihn, wie Holtei und so viele andere Zeitgenossen, erst auf die Bühne, dann in mancherlei praktische Thätigkeit geworfen. Louis Schneider, der Schauspieler, der später Kaiser Wilhelms Vorleser wurde und aus seinem langjährigen Dienst bei dem Herrscher unschätzbare „Memoiren" hinterließ, führte den jungen Poeten in die Berliner Dichtergesellschaft „Tunnel unter der Spree" ein, deren ebenso übermütiges wie in der Kunstverehrung ernstes Treiben Fontane

Heinrich Heine

Nach einer Zeichnung im Besitze des Herrn Carl Meinert in Dessau
radiert von W. Krauskopf

in einem köstlichen Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840—1860“ meisterlich geschildert hat. Hier ward Scherenberg bald Heros und Mittelpunkt; denn mochten auch Fontane und Strachwitz ihn an dichterischer Begabung erreichen — den Typus des „begeisterten Poeten“ vertrat niemand wie er. Ein Träumer, der in dem kleinsten Beamtendienst unerträgliche Fesselung sah; eine ganz auf Empfindung gestellte Natur, die gegen die eigene Familie hart sein konnte, der aber ein Singvogel im Käfig als Sinnbild des gefangenen Dichters unerträglich war; liebenswürdig eitel und liebenswürdig sorg- und formlos ward er für diese durchweg ernst und tüchtig im Leben stehenden Verehrer der Poesie die Verkörperung der Dichternatur. Der spätere Justizminister Friedberg veranlaßte (1845) die erste Ausgabe seiner Gedichte. Sie erwarben ihm Gönner, aber noch keinen Ruhm. Da erschien 1846 „Ligny“, seinem Beschützer Nostiz gewidmet, Blüchers Adjutanten und Lebensretter in jener Schlacht, und mit einem Schlag war er berühmt. Er hatte seine Art gefunden. Rasch folgten „Waterloo“ (1849), das beste seiner Werke, dann „Leuthen“ (1852), „Abukir“ (1854), „Hohenfriedberg“ (1869); ein geplantes Gedicht über den Nordpolfahrer Franklin blieb unvollendet, und der sorgsam umformende Dichter ließ die „Waschkörbe voll Polareis“ ungenutzt auf den Boden schaffen. Mit der dichterischen Kraft starb auch rasch seine Wirkung ab. Um ihn ward es einsam; von der Welt vergessen lebte er in einem alten niedrigen Häuschen in der Bendlerstraße in Berlin (Paul Lindau hat es in der Novelle „Toggenburg“ beschrieben), den Tiergarten vor der Thüre, und später in anderen Wohnungen, so idyllisch, so im Grünen, wie die damals erst werdende Weltstadt es erlaubte. Als er dreiundachtzigjährig starb, war der Beifall lange, lange verhallt, den einst durch ganz Deutschland „Rhetoren“ mit der Recitation seiner Gedichte geerntet hatten; und kopfschüttelnd standen die Wenigen, die sie noch kannten, vor diesen gigantischen Resten.

Scherenbergs Poesie wurzelt, wie die Heines, durchaus im Augenblick. Sie baut sich nicht, wie etwa die Uhlands oder Geibels, auf der breiten Pyramide einer gleichmäßigen Existenz auf, sondern wie eine Rakete schießt sie plötzlich aus der Entzündung eines Momentes hervor. Wenn nun aber Heines Größe darin wurzelt, daß er die ganze Kette sich folgender Momente mit immer gleicher innerer Teilnahme durchlebt und zu einem künstlerischen

Ganzen zusammenempfindet, so ist dagegen in Scherenberg noch die alte romantische Vorliebe für den einen pathetischen Moment mächtig. Dem geht er nach; aber den durchlebt er auch mit voller Intensität. All seine Schlachtenbilder und die Mehrzahl seiner Gedichte sind ganz auf eine Explosion gerichtet. Mit leidenschaftlicher Hast steuert er die Regimenter, die Schiffe dem Augenblick der höchsten Spannung zu. In ungeheurer Bewegung vibriert da alles, die Luft, die Augen und Hände zittern; die Sätze werden halb unverständlich herausgeworfen, einzelne Worte fliegen wie Bomben in die Höhe, die Verse klirren und zerbrechen und drängen sich wie kämpfende Gewehre — und plötzlich ist alles aus und ein feuriges Schlußwort tönt über das Schlachtfeld. In dieser intensiven Erfassung des Moments liegt seine Originalität.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798—1874) ergänzt Scherenberg in wundersamer Weise: man möchte sagen, er habe all die Momente aufgelesen, die jener fallen ließ. Eine glückselige Kindernatur, jeden Augenblick ganz bei der Sache wie nur ein Kind beim Spiel, hat der neben Rückert produktivste Lyriker Deutschlands alle Stimmungen durchgekostet, alle Töne nicht bloß nachgesungen, sondern auch wirklich nachgefühlt — nur die echte Leidenschaft blieb ihm versagt. Er dichtet anmutige Kinderlieder, in denen ein glücklicher Vater mit seinen Kindern spielt; die furchtbare Kraft, mit der Scherenberg im „Verlorenen Sohn“ seinen Zorn über ein mißratenes Kind ausspricht, lag über seiner Begabung.

Mit Rückert teilt Hoffmann von Fallersleben auch den philologischen Lebensberuf — bei beiden kein Zufall; ihre Poesie enthält mehr bloße Sprachbeherrschung, als für den Inhalt gut ist. Aber im Gegensatz zu dem einsamen Land- und Familienmenschen Rückert ist er durch und durch Stadt- und Geselligkeitsmensch. Bei aller wissenschaftlichen Arbeit, bei allem Mißgeschick und bei allen auch durch eigene Taktlosigkeit verursachten Konflikten wahrt er sich die ganze breite Behaglichkeit seines Humors. Er singt in allen Masken und Tonarten, Gassenlieder, Salonlieder, Kinderlieder, alemannische Lieder, Zeit- und Liebeslieder. Und das ganze Volk sang ihm seine besten Lieder nach: „Deutschland, Deutschland über alles“ (1841; populär besonders seit 1870), „Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand“ (1839), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“ (1827) und andere. Der riesige Mann mit dem Naturknüppel in der Faust und der

halboffenen Weste hat weder Wilhelm Müllers musikalisches Ohr noch Heines künstlerisch abtönende Technik; was er giebt, ist derbe, naturwüchsige Improvisation. Aber ein Lied wie „Deutschland, Deutschland über alles" mit seinen mächtigen Trompetenstößen kann doch kaum jemand hören, ohne einzustimmen; man läuft mit, wie bei den marschierenden Soldaten, man schließt sich an, und unsichtbar marschiert der liederreiche Hüne mit dem Patriarchenbart voran.

Politiker, Kämpfer sind die Männer dieser Jahrgänge fast alle. Daneben haftet sehr vielen etwas vom Volksprediger an, wie Hoffmann von Fallersleben sich zuweilen in gereimte Predigten verliert, Jeremias Gotthelf und seine Gruppe in prosaische. Den geistvollen Politiker und Polyhistor Josef v. Radowitz (1797—1853), Friedrich Wilhelms IV. vertrauten, aber dann aufgeopferten Ratgeber, zeichneten seine Gegner gern in der Kutte eines Mönchs, weil der gelehrte und redegewandte General mit den lodernden Augen und dem starken Schnurrbart ein frommer Katholik und ein Verehrer der mittelalterlichen Romantik war. Beides hat doch den Staatsmann nicht gehindert, in seinen Plänen zur Einigung Deutschlands der Ausführung Bismarcks näher zu kommen als irgend ein anderer Politiker seiner Zeit; und es hat den Schriftsteller nicht gehindert, in seinen „Gesprächen aus der Gegenwart über Staat und Kirche" (1846 und 1851) klar und lebendig geschriebene Meisterstücke der bei uns so selten geübten Kunst dialogischer Untersuchung zu liefern. Ein Stück Prediger ist Wolfgang Menzel mit seiner salbungsvollen Rede und seiner zügellosen Polemik, an die Zionswächter der alten Orthodoxie gemahnend, während Heinrich Leo (1799—1878), Rankes Antipode in der Geschichtsforschung, wie ein streitbarer Feldprediger dem Kreuzzug der neuen Orthodoxie voranzieht. Gehörte doch der gleichen Epoche der mächtigste Volksprediger neuerer Zeit an, Thomas Carlyle (1795—1881), der schottische Prophet, der leidenschaftlich einseitige Verkünder des Evangeliums der Kraft, der starken männergebietenden Persönlichkeit, der deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend verherrlichte wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder, und der vor allem die Haupteigenschaft tapferer Prediger besaß: unermüdlich sein Wort zu wiederholen von dem Einen, was not thut.

Dieser Zeit konnten denn auch auf der wirklichen Kanzel be-

deutende Prediger nicht fehlen. Zwar der gelehrteste Theolog neuerer Zeiten, Johann Josef von Döllinger (1799—1890), ward ein stiller Gelehrter, ein Meister seiner akademischer Vorträge, ein einflußreicher Historiker, aber kein Redner. Sein berühmter evangelischer Gegner Karl v. Hase (1800—1890) dagegen, der Führer der neueren liberalen Theologie, hat auch im mündlichen Vortrag von früh an Ungewöhnliches geleistet. Sein Hauptverdienst liegt freilich auch in Büchern: in der glänzenden Gesamtdarstellung der Kirchengeschichte wie in Einzelgemälden des heiligen Franziskus und der heiligen Katharina von Siena sichert sich der gefeierte Kirchenhistoriker seinen Platz in Rankes Nähe, und seine Jugendbiographie „Ideale und Irrtümer" (1872) übertrifft in lebendigen Bildern Heinrich Leos interessante, aber etwas schwerfällige „Jugendzeit" (erschienen 1880). Auch ihm kommt also die Vertretung der Predigt in dieser Zeit nicht zu; sie gehört den beiden berühmten orthodoxen Theologen von Halle, Julius Müller und August Tholuck. Tholuck hat den Bruder Otfried Müllers, des gefeierten Archäologen, und Lehrer Rudolf Koegels als den „aristokratischen Professor" bezeichnet, sich selbst als den demokratischen. Das jedenfalls scheint richtig, daß Julius Müller (1801—1878) nicht entfernt die Wirkung übte, die August Tholuck (1799—1877) auf die weitesten Kreise gewann. Tholuck ist der typische Prediger dieser Zeit; er gehört zu Scherenberg und Heinrich Leo wie Claus Harms zu Arndt und Jahn gehört; und eben deshalb steht er dem großen Volksprediger der Dithmarschen näher als der ihm unmittelbar vorhergehenden Predigergeneration. Diese hat ein Geschichtschreiber der deutschen Predigt zutreffend mit dem Schlagwort „Wechselwirkung der litterarischen Kultur des Zeitalters und des Bestrebens, die Predigt neu zu beleben" charakterisiert. Ihre wichtigsten Repräsentanten sind Bernhard Dräseke (1774—1849), der auf überraschende Einzelwirkungen ausgeht, geistreich, anregend, aber nicht ohne Eitelkeit, und Franz Theremin (1780—1846), dem ein künstlerischer Aufbau der ganzen Predigt Endziel ist, klar, durch plastische Kraft bezaubernd, aber nicht ohne gesuchte Hilfsmittel. Beider Predigt ist durchaus litterarisch, Tholucks ist durchaus mündlich wie die von Claus Harms. Massillon, der große französische Predigtkünstler, war Theremins Vorbild; Tholucks Beredsamkeit hat man mit der des heiligen Augustin verglichen. Er verdient das hohe Lob durch die tiefe Innerlichkeit, mit der er den Moment der Ver-

kündigung durchlebt. Der ganze Mensch ringt und strebt nach einem Wort; eine feurige Natur, für die es charakteristisch ist, daß er das Wünschen des Menschen für das sicherste Zeugnis seines Wesens erklärt. Und nun findet er das Wort, es bricht hervor mit vulkanischer Kraft als Schlußglied einer „mächtig drängenden Gedankenbewegung". Tholuck ist ein geborener Prediger; Mitteilung ist ihm eins der tiefsten Bedürfnisse der menschlichen Natur, teilnehmen zu lassen an seiner Erregung und Befreiung ist ihm Notwendigkeit. Deshalb versetzt er sich auch gern in fremde Seelen, entwirft ein psychologisches Charakterbild etwa von Pilatus, und die historische Gestalt, aus deren Zügen Lavater einst alle Eigenschaften des Menschen überhaupt herausgelesen hatte, wird ihm zwar auch ein Typus, doch von durchaus individuellem Gepräge. In seiner Freude an der Kraft des Durchbruches, in seinem Hindrängen zu dem erschütternden Wort aber liegt die Verwandtschaft mit all den Geistern seiner Epoche, mit Sealsfield und Annette, mit Scherenberg und auch mit Heine: der starke Genuß des Moments tritt uns als Charakteristikum dieses Zeitraums entgegen, wie ihn in der Lebensauffassung König Friedrich Wilhelm IV., in der berauschenden Kampffreude Heinrich Leo, im Nachgenießen jedes Augenblicks der Weltgeschichte Leopold v. Ranke, in der dichterischen Technik all die Genannten verrieten.

Aber dies Leben im Moment ist eine persönliche Kunst, ist eine Kunst für Persönlichkeiten. Zu lernen war sie nicht, und nur mit Gefahr nachzuahmen. Gerade das Beste von den Anregungen dieses Jahrzehnts hat das „Junge Deutschland" nicht aufgenommen. Nur die Tendenz, nur die Behauptung der Persönlichkeit, nur die Lockerung der Form wirkte weiter. Und auch das war nicht gut, daß Heines Einfluß alle andern überwog. Von Annette v. Droste wäre eine Innigkeit, von Platen eine Geschlossenheit der Weltanschauung, von Immermann ein nie ermüdendes Ringen zu lernen gewesen. Bequemer war es, Heine die genialen Äußerlichkeiten abzugucken. Und so bedeutet das nächste Jahrzehnt in rein litterarischer Hinsicht fast durchweg Verluste und Rückzüge.

Viertes Kapitel.

1830—1840.

Wir sahen in dem Jahrzehnt von 1820—1830 eine Reihe starker Individualitäten heranreifen. Der Zeitraum von 1830—1840 gehört ihren Nachahmern. Die Dilettanten des Titanismus wachsen heran, die nachgemachten Riesen, die dann um 1840 mit den „Berliner Titanen" Friedrich Rohmer und Genossen den Gipfel des Individualitätsschwindels erreichen. Etwas Ungesundes, Überreiztes haftet den Söhnen dieser Jahre fast durchweg an. Sie wollen, aber sie können nicht. In den vorigen Kapiteln hatten wir geniale Dilettanten zu schildern; jetzt kommen die Dilettanten der Genialität. Maler, die nicht malen können, ohne dabei auch nur witzige Plauderer zu sein wie Wilhelm Hensel; Politiker, die nicht regieren können, die aber auch nicht einmal große Redner wie Friedrich Wilhelm IV. oder geistreiche Schriftsteller wie Radowitz sind. An die Stelle der großen Sünder Brentano und Heine treten allerlei „fanfarons de vice", die mit Sünden prahlen, welche sie gern begehen würden; Gottfried Keller hat im „Apotheker von Chamounix" diese „Bosheitsdilettanten" köstlich verspottet. Natürlich stehn neben ihnen auch solche Naturen, denen die Bosheit von Herzen kommt, wie Nestroy und in gewissem Sinn auch Gutzkow; und auch liebenswürdig reine Naturen wie Karl Simrock. Aber selbst die, deren Lebensführung so „echt genial" wie möglich ist, Grabbe, Lenau, haben einen unechten Zug, schielen nach der Wirkung ihrer Excentricitäten.

Es ist wieder eine lyrische Epoche. Von den neu auftretenden Talenten ist nur Grabbe durchaus Dramatiker; aber die Lyriker Lenau und Mörike überragen ihn. Was in epischer Produktion versucht wird, trägt überwiegend einen halblyrischen Charakter: der „Maler Nolten" so gut wie Bettinens „Briefwechsel" oder gar

der „Letzte Ritter“. Auch den älteren Autoren teilt sich das mit: Platens „Abassiden“, Immermanns „Epigonen“, Biernatzkis „Hallig“ geben gern jeder Gelegenheit nach, um „Arien einzulegen“, lyrische Partien einzufügen. Immermanns „Merlin“ und „Alexis“, Raimunds „Verschwender“ und selbst Grillparzers „Sappho“ haben die lyrischen Elemente stärker ausgeprägt als andere Dramen der gleichen Autoren; und sogar Goethes posthume große Gabe, der zweite Teil des „Faust“, scheint ihnen recht zu geben. Vor allem aber wird die Didaktik lyrisch. Schefers Laienbrevier und Sallets Laienevangelium sind der Form nach, Rahels Briefe, die auf die Zeit so stark wirkten, auch ihrem Wesen nach lyrisch. Die Älteren und die Neueren begegnen sich in der Begünstigung der Lyrik, weil sie freiere Formen besitzt, weil sie wechselnde Stimmungen erträgt — und auch, weil sie weniger strenge Arbeit, zeitraubende Dispositionen und andere Fesseln für Titanen fordert. Erst nach 1840 kommt dann wieder die unbedingte Herrschaft des Romans.

Aber diesem vielfach ungesunden, krampfhaften Wesen fehlt nicht das Gegengewicht eines ernsteren Ringens. Neben Heinrich Stieglitz steht seine Gattin Charlotte mit ihrer bis zum Tod getreuen Sehnsucht nach dem Großen. Überhaupt ist die Vorherrschaft der Frau bezeichnend. Bettina sichert sich mit einem Schlag Macht und Einfluß, und neben ihr wirken mächtig die posthumen Veröffentlichungen Rahels und jener Charlotte Stieglitz. In den Romanen und Romanversuchen der Zeit ist die emanzipierte Frau entschiedenste Heldin. In langem Reitkleid, die Cigarette im Mund, sprengt sie auf stolzem Roß, ein schmerzlich-blasiertes Lächeln um den Mund, durch die Romane von Gutzkow und Laube. Wir besitzen von dem Frauenideal der jungen Titanen ein vortreffliches Bild. Gutzkow beginnt seine berüchtigte „Wally“ wie folgt: „Auf weißem Zelter sprengte im sonnengolddurchwirkten Walde Wally, ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf, da sich bei ihm zu jedem klassischen Reize, der nur aus dem cyprischen Meeresschaume geflossen sein konnte, noch alle romantischen Zauber gesellten; ja selbst die Draperie der modernsten Zeit fehlte nicht; ein Vorzug, der sich weniger in der Schönheit selbst, als in ihrer Atmosphäre kund zu geben pflegt.“ Herweghs Frau stand ja auch wirklich in der badischen Revolution tapfer an seiner Seite; Lenau ließ sich von Sophie Löwenthal regieren.

Dabei ist diese Zeit der „herrschenden Frauen“ die der ge-

schmacklosesten Moden. Die gedrehten und gerollten Locken, mit Blumen und Bändern durchsteckt, regieren das Lebensalter und geben der Frau etwas Kindisches und etwas Greisenhaftes zugleich. Ebenso eifrig und ebenso ungeschickt richtet man die Zimmer ein. Eben jetzt wird es üblich, die Stubeneinrichtung genau und kennerhaft zu schildern; in Frankreich brachte es in diesen litterarischen Tapezierkünsten Théophile Gautier (1811—1872) zu einer Höhe, die auch Paul Bourget trotz heißem Bemühen nicht wieder erreicht hat. Das beweist ein neu erwachendes Interesse für den Schmuck des Lebens; aber noch ist man von aller Harmonie weit entfernt. Möglichst glänzend, möglichst bunt — das ist das Ideal. Das glänzende Mahagoni ist Lieblingsholz, dunkelgrüner Sammet am Boden muß sich mit rosa Vorhängen vertragen; und wird die ganz besonders geschmackvolle Einrichtung eines vollendeten Weltmannes geschildert, so heißt es: „Die Tapeten waren weißlich, mit Blumen und Leisten von Gold. Die kirschbraunen Möbelüberzüge und über diesen tiefschwarze Kupferstiche hoben sich prachtvoll dagegen ab.“ Die Beleuchtung so grell und ungedämpft wie möglich. Und dann, sobald die Gäste zusammen sind, „die dampfende Bowle“ oder der Champagner. Der Chambertin, das Lieblingsgetränk in den Romanen der vorigen Jahrzehnte, ist nicht prickelnd genug. Schleiermacher liebte Chambertin; Freiligrath und Herwegh tranken nur Champagner. Dergleichen ist nicht zu übersehen in einer Zeit, an deren Ausgang Ludwig Feuerbach das Dogma aufstellt: „Der Mensch ist, was er ißt“.

Im Gegensatz zu der Vorliebe Rückerts oder Annettens für die stille Einsamkeit, im Gegensatz zu Heines und Holteis Abenteuern lieben es die Schriftsteller wieder, zusammenzuleben. Aber es wird nicht, wie einst im Hause Stägemann, ein ideales Spiel angestrebt, sondern realste Geselligkeit. Wie die norwegischen Genies in Knut Hamsuns „Neuer Erde“, betreiben die Titanen in Berlin die Genialität auf gemeinschaftliche Kosten. Man bewundert und beneidet sich; jeder behorcht und belauert den andern. Auch die Harmloseren thun sich gleich in Gruppen zusammen, um der Welt gegenüber kund zu thun, daß sie „zur Litteratur gehören“.

Der Geniekultus treibt die wunderlichsten Blüten. Es wäre doch selbst Brentano nicht eingefallen, eine Amtshandlung zu verrichten wie Grabbe, der als Auditeur Offizieren den Eid in weißer Unterhose, schwarzseidenen Strümpfen, den Frack über der rotge-

streiften Nachtjacke und Pantoffeln an den Füßen abnahm. Damals beugte man sich vor dieser Genialität. An dem übermäßigen Jubel seiner Bewunderer ist Herwegh zu Grunde gegangen, und auch an Lenaus Schicksal hatte die Verwöhnung teil, die seine Verehrer ihm zuwandten. Den Höhepunkt erreicht dann diese Bewegung mit Friedrich Hebbel, der sich von zwei polnischen Studenten auf den Knieen anbeten ließ, und mit dem Fanatismus der Anhänger Richard Wagners.

Während aber die Litteraten sich in einem hochmütigen Kultus der eigenen Persönlichkeit bestärken, der mit Max Stirners Werk „Der Einzige und sein Eigentum" dogmatische Geltung erhält, geht neben ihnen das Leben seinen tapfern Gang. Wie in jenem Roman Hamsuns sind die „Philister" und die „Krämer" die wahren Helden dieser Zeit. Während das Junge Deutschland so wenig wie die größte Zahl der Romantiker es zu bleibenden Schöpfungen bringt, legen Beamten- und Bürgertum das Fundament zu dem neuen Reich. Der verachtete „Krämer" beginnt den deutschen Winkelhandel auszudehnen, und der alten Tage der Hanse eingedenk, gründet der Bürgermeister Smidt (1827) Bremerhaven, den Ausgangspunkt des neuen hanseatischen Weltverkehrs. Im Rheinland und in Sachsen fängt man von den englischen Fabriken, über die Tieck und Immermann so witzig gespottet hatten, zu lernen an. Die Eisenbahnen kehren sich auch in Deutschland nicht länger an den Protest der Kerner und Scherenberg gegen das Zeitalter des Dampfes, und Eichendorff, Wilhelm Müller, Lenau können den Postillon nicht vor dieser furchtbaren Nebenbuhlerschaft schützen. Die verhaßte Bureaukratie gründet den Zollverein. Und trotz aller eingerosteten Diplomatenroutine in Wien und Frankfurt, trotz den Verweisen des preußischen Ministers von Rochow regt sich überall der „beschränkte Unterthanenverstand" zu wachsender Selbständigkeit. Das Wort in den süddeutschen Parlamenten emanzipiert sich mehr und mehr von dem französischen Vorbild, und seit dem Hambacher Fest (1832) entsteht langsam wieder die Volksversammlung, der unentbehrliche Boden jeder gesunden Beredsamkeit.

Mit diesem Gegensatz sind die typischen Verhältnisse gegeben, unter denen die neue Generation von Schriftstellern aufwächst. Hohe Ansprüche bei nur allzu oft geringem Ernst; Geringschätzung aller Arbeit und vor allem der nicht litterarischen. Selbst Heine sahen wir im „Wintermärchen" alle That zum Schatten des Denkens

erniedrigen: nur Büttel, nur Werkzeug des geistigen Kaisers sollte jeder Mensch sein, der im handelnden Leben steht.

Vielfach erneuen sich Situationen, die wir heut erleben. Karl Bleibtreu hat jene Lehre, daß die „Denker" allein die Welt regieren, bei uns so trotzig aufgefrischt, wie in England Oskar Wilde. Friedrich Rohmer ist fast genau der „geniale Mann", wie ihn Ibsens „Hedda Gabler" und Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" schildern; und Dramen des Ehelebens, wie diese Dichter sie vorführen, haben Rohmer und Hebbel, Richard Wagner und Lenau, D. Fr. Strauß und Fanny Lewald wirklich gelebt. Nur ist es der Mehrzahl unserer heutigen Autoren ungleich ernster um die Sache der Kunst; von ihrem Ringen mit der Form, von ihrem Suchen nach neuem Inhalt ist bei den meisten großen Talenten dieser Zeit so wenig zu merken wie etwa bei dem leichtlebigen und lustigen Anekdotendichter August Kopisch (1799—1853), dem Entdecker der blauen Grotte, der eine Art Hoffmann von Fallersleben für die „höhere Gesellschaft" war, oder bei dem durch und durch epigonenhaften Lyriker und Halbepiker Karl Egon Ebert (1801—1882), der nur ein weniges besser dichtete als Gustav Schwab.

Freilich fehlt es nicht an Ringenden und Suchenden. Aber ihr Grübeln richtet sich auf andere Dinge als auf litterarische Ziele. Das ist neben so viel Unechtem in dieser Zeit das Bedeutende: ein fanatisches Verlangen, die Rätsel der Schöpfung zu lösen; eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dem einen hohen, vollendenden Moment, in dem Gott dem Menschen seine Geheimnisse verrät. Diese Sehnsucht war es, welche den strengen Dichter des „Merlin" mit dem liederlichen Grabbe verband, welche den frommen Kerner zum Freund des Gottesleugners Lenau machte.

Zwei charakteristische Gestalten stehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800—1891), der Begründer der neuen Strategie, und Johannes Müller (1801—1858), der Vater der modernen Physiologie, fast könnte man sagen der modernen Naturforschung. Die beiden großen Befreier ihrer von Phantasmen und Schablonen überwucherten Gebiete, die beiden mächtigen Heerführer teilen miteinander die ruhige, von dem Aberglauben des Tages unbeirrte Schärfe der Beobachtung und Berechnung, teilen auch das Interesse an Dichtung und Philosophie und das Bedürfnis nach künstlerischer Form. Johannes Müller verehrte Goethe und pries die wissenschaftliche Phantasie des großen Dichters;

Moltke hat selbst Novellen geschrieben, etwa in Tiecks Art. Johannes Müller hat die klare und helle Darstellung auf Schüler wie Henle und Brücke und Helmholtz vererbt; Moltke stellt sich in seinen Reden und Schriften neben die Kühnheit und blitzende Kraft Bismarcks, fast wie Rafael neben Michelangelo, Mozart neben Beethoven. Beide sind aber auch darin Söhne ihrer Zeit, daß sie über das Weltproblem grübeln, das Alexander von Humboldt fröhlich ignoriert, das sogar Ranke noch vorsichtig umschritten hatte. Die Einheit der mannigfaltigen Bemühungen J. Müllers findet ein Biograph darin, daß er den „Plan der Schöpfung" suchte; und daß ein wissenschaftliches Rätsel ihn verfolgte, soll zu seinem Selbstmord beigetragen haben. Moltke aber hat noch im höchsten Greisenalter tiefernste Gedanken über Gott, Leben, Religion aufgezeichnet, und eine stille Versenkung in die Natur der Dinge war bei ihm wie bei Goethe der Urgrund seiner im kampferfüllten Leben gewahrten Seelenheiterkeit.

Neben die beiden exakten Forscher treten zwei spekulierende Philosophen, einer freilich gleichzeitig selbst ein Großmeister der exakten Forschung. Doch die Verdienste, die sich G. Th. Fechner (1801—1887) um Psychophysik, empirische Ästhetik, Galvanismus erworben hat, berühren uns nicht; auch seine Gedichte und die ziemlich zahme Satire, in der „Dr. Mises" als Erbe der sächsischen Humoristen Rabener und Weiße erscheint, würden ihm einen Platz in der Litteraturgeschichte nicht sichern. Wohl aber gehört er dahin als Typus: der rastlos bewegte Gelehrte, der so hastig lernte, wie er kaute, und so hastig kaute, daß die daraus entstehende Magenkrankheit ihn fast zum Verhungern zwang; den ein poetisches Bedürfnis, verwandt zu sein mit allem in der Natur wie der Faust der Scene „Wald und Höhle", dazu brachte, Tieren und Pflanzen Seelenleben zuzuschreiben; der, halb Philosoph und halb Dichter, der Ansicht des Tages trotzig seine Lehre vom Leben nach dem Tode gegenüberstellte und in lyrisch bewegten Schriften sein neues Evangelium verkündete. Wie er, bekehrte sich G. Fr. Daumer (1800—1875) zum Glauben, er ein Dichter durch und durch, ein Meister der Übersetzerkunst und in seinen Ghaselen ein glücklicherer Schüler der Orientalen als irgend ein anderer Nachfolger Platens, ein unermüdlicher „Hungerleider nach dem Unerreichlichen", der in seiner Sehnsucht nach neuer, tieferer Erkenntnis von dem Irrglauben, das älteste Christentum sei Kannibalismus gewesen und

die Messe ursprünglich ein Menschenopfer, zum gläubig-katholischen Mariendienste gelangte, in Religionsgeschichte, Philosophie, Mystik immer von neuem auf den Urgrund menschlicher Dinge zu tauchen bemüht.

Ein gläubiger Bekenner wie Fechner, ein Dichter geistlicher Lieder wie Daumer, hat auch Philipp Spitta (1801—1859) manche religiöse Wandlung durchgemacht, ehe der Schüler Tholucks zur ausgesprochenen Orthodoxie gelangte. Der Sohn eines Hugenotten und einer getauften Jüdin, war er als Jüngling mit Heine befreundet gewesen; auf der Universität hatte er, ganz im Stil der Epoche, einer dichtenden „Tafelrunde" angehört, in der die Mitglieder, wie im Berliner „Tunnel", Gesellschaftsnamen im Stil der alten Akademien und Sprachgesellschaften führten; Spitta hieß „Adelreich". Als Hauslehrer in Lüne bei Lüneburg dichtete er die meisten und besten seiner Lieder; 1833 erschien zuerst seine bekannte Sammlung „Psalter und Harfe" und eroberte sich rasch einen weiten Leserkreis. Es ist bis heut wohl die verbreitetste Sammlung neuerer geistlicher Lieder in Deutschland geblieben. Aber diese Popularität verdankt sie nicht bloß ihren Vorzügen: kindlicher Frömmigkeit und gefälligem Tonfall, sondern auch ihren Schwächen. Neben den geistlichen Gedichten der Annette von Droste oder der Luise Hensel, neben der Prosa Tholucks oder den Bildern Ludwig Richters erscheinen Spittas Gedichte flach und oft gemacht. Er vergreift sich leicht im Ton und beginnt etwa „Das Lied vom Sterben" mit Klängen eines Studentensangs:

Stimm' an das Lied vom Sterben,
Den ernsten Abschiedssang.

Oder er verfällt, wie Gellert mit seinem berüchtigten: „Lebe wie du, wenn du stirbst, wünschen wirst gelebt zu haben", in prosaische Trivialität:

O bedenke und erwäge,
Wie du gehn magst, nicht so lang!
Solch Bedenken macht nur träge,
Macht dich mehr noch schwach und krank.

Am glücklichsten ist er in kurzen, epigrammatisch zugespitzten Gedichtchen wie „Trost der Nacht" und „Andacht"; seinen Ruhm aber verdankt er vielmehr leicht singbaren Verspredigten wie „O selig Haus, wo man dich aufgenommen", „Ich und mein Haus, wir sind bereit". Wie Hoffmanns von Fallersleben Lieder dürfen die

seinen nicht gelesen werden, gesungen denkt man sie sich — am liebsten diese von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstisch.

Ein Verehrer kindlicher Frömmigkeit ist auch Bogumil Goltz (1801—1870), mit dem wir aber den „Originalgenies" vom neuen Typus schon um ein gut Teil näher kommen. In seinem Leben zeigt er jene Unfähigkeit, sich mit den realen Verhältnissen zu vertragen, die für Grabbe und Lenau so charakteristisch ist. Als hoher Vierziger greift der gescheiterte Landwirt (1846) zur Feder, Autodidakt durch und durch und mit dem ganzen Mangel an Selbstkritik, der diese auszuzeichnen pflegt. Sofort ist der Erfolg da: man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und von seinen wundersamen Stilkünsten. Nun tritt er, wie es sich damals bei den Litteraten fast von selbst versteht, seine großen Reisen an, durchstreift Europa und Ägypten, von wo er eins seiner bekanntesten Bücher, den „Kleinstädter in Ägypten" (1853) heimbringt. Ruhelos ist er auch zu Haus, mehr noch von dem steten Bedürfnis, eine Rolle zu spielen, geplagt, als von andern Sorgen; wie Lawrence Sterne, mit dem man ihn auch wegen der barocken Mischung von Empfindsamkeit und burleskem Humor zusammenstellen kann, ein gefürchteter Gast, der nicht leicht wieder aus dem Haus wich, das ihn einmal aufgenommen hatte; genial-unordentlich und geistreich-bissig wie Clemens Brentano, und im Innersten voll melancholischer Sehnsucht nach der verlorenen Jugend. Bewegt klagt er selbst darüber, daß „der arme Fünfziger den Humoristen spielen muß", und am besten gelingen ihm wehmütig-humoristische Erinnerungsbilder, in denen er die seltsamen Originale seiner Heimat: pensionierte Oberste, arme Dorfpfarrer, und besonders gern und gut alte Scheuerfrauen und Hökerinnen zu riesenhaften Karikaturen umgestaltet. Sein nach dem „Buch der Kindheit" (1847) bestes Werk, die „Typen der Gesellschaft" (1860), ist nur in diesen Partien lesbar. Sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, dick unterstreichend, erinnert an den seines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit" teilt, die Furcht, seine besten Gefühle zu nackt zu zeigen.

Doch all diese Namen führen erst in den Vorhof unseres Jahrzehnts. Wir nennen Grabbe, und wir sind in seinem Innersten.

Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) ist neben Lenau,

ja noch mehr als dieser der typische Dichter dieses Zeitraums. Eine große Begabung verfällt durch Geniespielerei in Entartung; ein vielbewunderter Neuerer stirbt im Elend, da er gerade sein Bestes zu geben im Begriff ist. Das ist der Dichter, wie ihn sich die Zeit vorstellt; so hat ihn der junge Freiligrath besungen und mit dem berühmten Vers: „das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel" die Lehre vom angeborenen Dichterelend an seinen Namen geheftet. Und jene wilde Litteraturgeschichte, die jedesmal aus dem „Salon des refusés" den Ehrensaal macht, ruft ihn nach Günther, Bürger und Lenz als vierten Hauptzeugen für die Schlechtigkeit der Welt an, die ihre größten Herzenskinder verkommen lasse. Der Spruch ist ungerecht bei Bürger, ungerechter bei Lenz, am ungerechtesten bei Grabbe. Kritik und Publikum haben wahrlich an Kleist, Grillparzer, Anzengruber, Hauptmann genug gesündigt; Staat und Fürsten haben sich wegen Fritz Reuter, die „Gesellschaft" hat sich wegen Gottfried Keller reuig an die Brust zu schlagen. Grabbe ist nur an sich selbst zu Grunde gegangen.

Er ist (11. Dez. 1801) in einem der kleinsten Kleinstaaten, in Detmold, geboren, der Sohn eines Zuchthausverwalters und einer ungebildeten, aber tüchtigen Frau. Ob die Atmosphäre des Zuchthauses auf das Kind einwirkte, daß er später so gern Schurken zeichnete? Die Eltern ermöglichten ihm das Studium; aber auch er will auf die Bühne wie Holtei, wie Scherenberg; es zieht sie dahin, wo sie eine große Rolle spielen, mehr als sie sind scheinen können. 1822 geht er nach Berlin und kommt dort in die Litteratenkreise, in denen auch Heine verkehrte. Hier erhielt er die Richtung auf gesuchte Genialität. Unbeholfen von Haus aus, brauchte er sich nur ein wenig in der Gewohnheit auszubilden, alles anders zu machen als andere Menschen. So erzog er sich zum „Naturgenie" und erregte Aufsehen durch dunkeln Ursprung und unbehilfliche Manieren. Die französische Romantik, deren größter Dichter, Victor Hugo (1802—86), nur ein Jahr jünger war als Grabbe, gab in ihren freundschaftlichen Symposien, die sie so eifrig pflegte wie Scherenbergs Freunde, die Parole aus: „épater le bourgeois": „den Philister verblüffen". Das war auch Grabbes Hauptaugenmerk. Er fragt sich fortwährend, ob er auch Kopfschütteln erregen wird. Wie König Ludwig I. von Bayern vor jeder Audienz seine Haare künstlich in malerische Verwirrung brachte, so studiert er sich Posen ein, die den Beschauer von der

Genialität des weltfremden Poeten überzeugen sollen. Aus dieser Tendenz schießt (1822) sein „Herzog Gothland“ hervor, eine wüste Nachahmung von Kleists „Familie Schroffenstein“, in der der scheußliche Neger aus Shakespeares Jugendstück „Titus Andronicus“ die Hauptrolle erhält. Wie bei Victor Hugo baut sich alles auf gesuchten Antithesen auf: ein edler Mann wird aus Liebe zur Gerechtigkeit zum fürchterlichen Verbrecher; und in der Hütte, in der der alte Gothland seinen Sohn „wie ein Huhn schlachten will“, singt dessen Gattin vorher den „alten Trinkspruch“: „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht“. Auch die gotteslästerlichen Rodomontaden in dem seinerzeit berühmten Monolog des Haupthelden erinnern durch die Kühnheit ihrer Vergleiche und die Hohlheit ihrer Gedanken an die ärgsten Phrasen, zu denen Victor Hugo sich je verirren konnte. Die Sahara ist ein Brandmal, das die Sonne der Erde eingebrannt hat; wenn es donnert, ruft Gothland: „Ei, wie die Ohrwürmer rumoren“, oder „Horcht! das sind die Fußtritte des Schicksals“; und die Jahreszeiten nennt er „ein ewiges Fratzenschneiden der Natur“.

Das Stück imponierte sogar Ludwig Tieck. In den Kreisen der Genialen verstärkte Grabbe den Eindruck durch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1822). Es ist sehr witzig und sehr charakteristisch mit seinem litterarischen Spott, mit dem Hohn auf die Naturforschung der Zeit (dem, viel zahmer, auch Fechner Ausdruck gab), mit den Typen des Dichters, der nicht dichten kann, und des für ein Wunderkind ausgegebenen Dorftrottels. Am Schlusse kommt mit gut romantischer Selbstironie, die hier freilich gallenbitter geworden ist, „der vermaledeite Grabbe“ angehinkt: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts“. Dabei ist Grabbe schon längst als versoffener Schulmeister in dem ganzen Stück der Hauptakteur gewesen.

Er geht nach Leipzig und zu Tieck; dann kehrt er in „das verwünschte Detmold“ heim und weckt seine armen Eltern aus dem Schlaf; mit Recht hebt ein Litterarhistoriker es als charakteristisch hervor, wie er da, um sich des Weinens zu erwehren und keine Iffländische Scene aufzuführen, zur plumpsten Grobheit griff. So ist er immer: innerlich schwach, spielt er den starken Mann, und seine Roheit ist nicht einmal naiv wie die Christian Daniel Schubarts oder Heinrich Leos.

Er wird Advokat, Militärauditeur, verheiratet sich. In seiner

Begier, den Kleinstädtern durch Genialität zu imponieren, ändert das nichts. Schließlich muß er pensioniert werden, was in mildester Form geschieht. Er geht zu Immermann nach Düsseldorf (1829) und findet an ihm einen treuen Berater und Helfer; da sticht es ihn, den Freund hinterrücks wegen seiner Vornehmthuerei zu verspotten. Wie ein aufgegebener Kranker kehrt er heim und stirbt in den elendesten Verhältnissen.

Nicht daß Grabbe wirkliche Genialität besaß, war sein Verhängnis, sondern daß sie nicht ausreichte. Mit gesuchter Großthuerei gab er sich in seiner ersten Periode aus, der noch das Fragment „Marius und Sulla“ (1824) angehört, und vor allem die Tragödie „Don Juan und Faust“ (1824). Es war so recht ein Grabbescher Gedanke, alle Don Juans und alle Fauste einfach durch Kombination beider Gestalten zu überbieten. Dabei ist keine von beiden zu ihrem Recht gekommen. Dazu ein Netz zweckloser Erfindungen, wie es auch Lenau in die gleichen Fabeln getragen hat, Nachahmung von Byrons Manfred, tönende Phrasen.

Rasch macht der Dichter dann eine zweite Periode durch: die der Hohenstaufentragödien „Barbarossa“ (1829) und „Heinrich VI.“ (1829). Sie haben so wenig wie die seines Freundes Immermann oder gar Raupachs dramatisierte Vorlesungen dauernde Bedeutung. Aber sie erzogen den Dichter zu einer strengeren Kunstform. Er macht Studien über historisches und Lokalkolorit, die er bei „Marius und Sulla“ noch nicht (so wenig wie eine Einheit des Stils) nötig gefunden hatte.

Und so kommt er zu den wenigen Versuchen seiner dritten und letzten Periode. Es sind die realistischen Schlachtendramen „Napoleon oder die hundert Tage“, „Hannibal“, „die Hermannsschlacht“. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Grabbes dauernde Bedeutung lediglich in diesen genialen Skizzen liegt. Von hier führt ein Weg über „Dantons Tod“ von Georg Büchner zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ und weiterhin in die Zukunft zu dem realistischen Historiendrama einer neuen Zeit.

Das Geschichtsdrama früherer Epochen hatte die „idealen Momente“ völlig aus dem Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Leben herausgelöst. Wie nach dem griechischen Mythus die Insel Delos aus den Fluten neu hervorgehoben wurde, damit auf ihr Leto den Apollo gebären könne, so spielen sich die historischen Dramen der Franzosen und der meisten Deutschen auf einer neuentstandenen

Insel ab, die ein breiter Wassergürtel von aller sonstigen Existenz trennt. Shakespeare hatte wohl in einigen seiner Königsdramen und ein wenig auch im „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ die breitere Existenz herangeholt, auch wo sie mit der heroischen Handlung nicht direkt zusammenhing; im Grunde war aber doch Schiller der erste, der im „Wallenstein“ (nicht nur im „Lager“) und vor allem im „Tell“ das historische Moment in seiner vollen Ausdehnung darzustellen suchte. In demselben Augenblick, in dem ein Geßler wütet und die Bedrückten sich erheben, spielt sich ruhig und fast unberührt überall noch eine weitere Fülle von Leben ab: Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger gehen ihrem täglichen Gewerbe nach, und barmherzige Brüder ziehen betend und singend einher. Aber Schiller hatte immerhin noch auch auf diese Scenen des festen Hintergrundes das historische Kolorit der Vordercoulissen abfärben lassen. Nicht so Grabbe. Er dreht die Sache um. Nicht das historische Faktum ist die Hauptsache, der die Schilderung des Milieus nur als Grundlage dient; sondern im Gegenteil: die Gesamtzustände sind die Hauptsache, die durch das historische Faktum nur heller beleuchtet wird.

Es ist also völlig irrig, wenn man in den niederländischen Genrebildern dieser Dramen müßiges Außenwerk sieht. Daß der Junge auf dem Markt von Karthago Thunfische zum Verkauf ausruft, hat freilich mit Hannibals Schicksalen nichts zu thun; daß der Berliner in der Schlachtreihe Witze reißt, entscheidet nicht das Geschick Napoleons. Aber in letzter Linie sind es doch die Straße von Berlin. und der Markt von Karthago oder tausend ähnliche Straßen und Märkte, um deretwillen die Kriege geführt werden. Sie bleiben; Hannibal und Hermann und Napoleon sterben. Es klingt hier etwas von Annettens Dogma an, von der Schwäche der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unsichtbare Fäden schlingen sich von Grabbes „Napoleon“ herüber zu Tolstois „Krieg und Frieden“, wo ebenfalls der beliebige Mann aus dem Volk der Held ist und Napoleon nur ein Grillparzerscher Rustan, ein Träumer und Traumheld. Nur aber spielt bei Grabbe in die große Konzeption wieder der Geniekultus herein. Der Heros soll doch Heros bleiben, wenn auch das heroische Moment in eine Kette trivialer Momente eingebunden wird. Ja der Held ist nicht einmal wie bei Heinrich v. Kleist oder Willibald Alexis der Gipfel, der organisch aus dem breiten Gebirge hervorwächst. Er bleibt doch isoliert und irrt wie ein Fremder in der Welt umher, unter die gar nicht geniale

Menschheit verirrt wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein. Sie verstehen ihn nicht. Hannibal muß sich von dem lächerlichen Despoten Prusias Vorlesungen über Strategie halten lassen — etwa wie Grabbe selbst in seinem Aufsatz „Über die Shakespearomanie" dem Abgott seiner Jugend wegen mangelhafter Komposition und anderer Gebrechen den Text gelesen hat. Hermann möchte mit seinem Heer Rom zertrümmern, aber seine Leute sehen nur ein paar Meilen weit und ziehen den Siegesschmaus auf dem Schlachtfelde vor; Napoleon wird durch „Verräterei, Zufall und Mißgeschick" seiner Umgebung gestürzt. Aber das Kleine geht weiter und jubelt an der Leiche des Löwen. „Hoch Prusias, größter der Könige!" rufen die Höflinge nach Hannibals Tod; Hermanns Sieg beschleunigt den Tod des Augustus und spielt dadurch dem Heuchler Tiberius das Scepter in die Hand; und Waterloo bedeutet eine Zeit „voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten und Geigenspielern". Grabbe kannte seine Zeit; er wußte, welche Epochen auf den Rücktritt gewaltiger Zwingherren zu folgen pflegen.

Hat nun diese Auffassung, die die gewaltigen Explosionen der Weltgeschichte in den Gang der ruhig gleichmäßigen Gesamtentwickelung nur wie Intermezzi einschaltet, etwas Großartiges, so fehlt Grabbe wieder in der Ausführung dadurch, daß er auch die großen Momente selbst auf gleichem Fuß mit alltäglichen Vorgängen behandelt. Er hielt sich selbst für einen großen Strategen — wie heut der ihm mehrfach verwandte Bleibtreu — und verweilte mit besonderer Lust in der Ausmalung der Gefechte. Wenn nun aber hier rechts Napoleons General Graf Lobau, links Bülow von Dennewitz hält und auf das Kommando des einen: „Schießt!" der andere erwidert: „Gleichfalls", so wird durch diese Negation der thatsächlichen räumlichen Abstände beider Schlachtreihen, durch dies Unterdrücken des Lärmes, der dem einen Feldherrn jeden Bezug auf Worte des andern unmöglich machen muß, das heroische Messen der Kräfte zweier Heere, zweier Völker zu einem Schachspiel zwischen A und B herabgesetzt. Aber alle Überzeugung von der geringfügigen Rolle des Einzelnen kann die Thatsache, daß es heroische Momente giebt, nicht wegschaffen; und deshalb schlägt der Realismus hier, wie so leicht, in tendenziöse Unwahrheit um.

Grabbe ist aber auch hier Prophet. Gegen die „Poesie des Kampfes“ richtete sich die bittere Desillusionslitteratur der nächsten Jahrzehnte. Wenn Beyle-Stendhal (1783—1842) in seinem Roman „la Chartreuse de Parme“ dieselbe Schlacht von Waterloo als ein wüstes Durcheinander unfähiger Führer und hilfloser Massen schildert, wenn Prosper Mérimée (1803—1870) seinem Bericht über die Erstürmung der Schanze die ironischen Worte beifügt: „Die Soldaten schrieen so laut „Vive l'empereur!“, wie man es gar nicht hätte erwarten sollen, nachdem sie schon so viel geschrieen hatten“ — so bewegen beide sich auf derselben Bahn, die in Deutschland Grabbe zuerst und auf lange allein eingeschlagen hat.

Ohne die Verwüstung, die krankhafte Geniespielerei in seinem Leben und in seiner Kunst anrichteten, hätte Grabbe das schaffen können, was Hebbel in der „Judith“ vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern“ erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils. Grabbes „Hermannsschlacht“ wirkt trotz aller Bizarrerien und Unmöglichkeiten, und ihr oft brutaler Realismus ist erträglicher als der blasse Idealismus in Klopstocks Drama gleichen Inhalts, muß man auch Kleists Werk himmelhoch über beide stellen. Aber er konnte über diesen viel versprechenden Entwurf nicht mehr hinauskommen. Auch hierin ist er eine typische Figur. Es beginnt wieder eine Epoche der Fragmentendichter. Es beginnt auch eine Zeit, in der den Dichtern das Leben, halb gelebt, zerbricht. Nur zu oft führt das Bedürfnis, sich über das gegebene Maß zu steigern, zur wirklichen Gewohnheit der Berauschung. Wie Grabbe ist sein Nachfolger Griepenkerl im Trunk untergegangen. Fast im gleichen Jahre sind der originellste Schriftsteller Amerikas, Edgar Allan Poe (1809—1849), und der größte Lyriker Frankreichs, Alfred de Musset (1810—1857), geboren, denen beiden dies Ende bestimmt war; es hat Fritz Reuter (1810—1874) gedroht, und eine kurze Zeit lang schien selbst für Ferdinand Freiligrath (1810—1876) die Champagnerfreude verhängnisvoll.

Charakteristisch ist auch Grabbes Kopf: eine mächtige Turmstirn über einem kleinen, unedel geformten Untergesicht. Das Übergewicht des Denkens und Grübelns gegenüber der schönen Harmonie im Angesicht Goethes und Schillers, Rückerts oder Eichendorffs bildet sich schon äußerlich ab. Die „mächtige Stirn“ wird als hervorragendste Eigenheit auch in der äußeren Erscheinung an Büchner und Griepenkerl, die beide Grabbe so nahe verwandt waren, ge-

schildert; und noch deutlicher ist dies Überwiegen der Stirn dann bei Hebbel, dessen Stirn den übrigen Kopf völlig erdrückt. Auch bei dem berühmten Kritiker Frankreichs, auf den die Gegenwart so oft zurückkommt, bei Ste. Beuve (1804—1869) zeigt sich die gleiche Seltsamkeit, sogar bis zur Karikatur gesteigert; und gemildert tritt sie wieder bei jungen Dichtern unserer Tage auf, bei Gerhart Hauptmann, bei Stefan George.

Als eigentliche Nachfolger Grabbes sind Robert Griepenkerl (1810—1868) und Georg Büchner zu betrachten; doch blieb jener ganz ein fragmentarisches Genie. Viel bedeutender ist Georg Büchner (1813—1837), eine der interessantesten Figuren in dem gärenden Chaos dieser Zeit. Der Bruder Ludwig Büchners (1824—1899) vertritt in der Poesie den Materialismus viel genialer, wenn auch viel weniger wirksam als der Autor von „Kraft und Stoff" in der Populärphilosophie. Als notwendige Reaktion gegen die Überspannung des Idealismus in der Naturphilosophie erhob sich gerade damals der leidenschaftlich negierende Materialismus: zwischen die Geburtsjahre der Brüder Büchner fallen die seiner eifrigsten wissenschaftlichen Begründer, Karl Vogt (1817—1895) und Heinrich Czolbe (1819—1873). Georg Büchner lebt diesen Umschlag in sich selbst durch. Als Romantiker beginnt er und schreibt schon als Gymnasiast zwischen Diktate über die antike Litteratur „mit zollhohen Buchstaben": „Lebendiges! was nützt der tote Kram!" Diese Leidenschaft für das Lebendige nimmt nun aber bei ihm die gleiche Entwickelung, wie in der Litteraturgeschichte überhaupt: von der Naturschwärmerei einer Bettina gelangt er zu dem Naturstudium eines Johannes Müller. Er wird Anatom und Physiolog. Und nun lernt er das viel gepriesene „Leben" in der Küche kennen, wo es zubereitet wird. Das animalische Leben des Menschen führt ihn weiter zu dem animalischen Leben des Staates. Er wird glühend-eifriger Politiker, und indem er die Funktionen seines heimischen Staatslebens so genau unter Seciermesser und Mikroskop nimmt wie die der Fischmuskeln, packt ihn hier wie da ein ungeheurer Ekel. Das Großherzogtum Hessen, dessen Bürger er wie Karl Vogt war, lag damals unter der Herrschaft drückendster Reaktion, die 1830 zu einem Bauernaufstand in Oberhessen führte. Das höhere Beamtentum bildete eine eng verschwisterte Clique, deren verhältnismäßig hohe Gehälter für das ausgesogene Land drückend waren. Zu den Freiheitsbestrebungen im ganzen Deutschland kamen soziale Momente ver-

schärfend hinzu. Georg Büchner war ein Mann der Wissenschaft, in seinen persönlichen Prinzipien strenger Idealist, von reinstem Lebenswandel in einer vielfach verlotterten und oft prinzipiell unsittlichen Zeit, vor allem ein weiches Herz voller Mitleid, wie alle seine Freunde bezeugen. Was er sah, griff ihm ans Herz. Wie gegen den Ekel an den niedersten Funktionen des „Lebens", so wappnete er sich gegen den an den Fäulniserscheinungen des öffentlichen Lebens mit Härte. Er schien verschlossen und hochmütig als Mensch; er spielte ein wenig Marat als Politiker. Doch war es nicht nur gespielt, wenn er sich mit Gefahr des Todes in politische Verschwörungen einließ; auch nicht, wenn er im Gegensatz zu der aristokratisch-liberalen Bourgeoisie mit seinem „Landboten" (1834) die erste socialistische Flugschrift (wie sein Biograph und Herausgeber K. E. Franzos bemerkt) erscheinen ließ. Dem Physiologen, dem Materialisten war es natürlich, eine Heilung auch der Volkskrankheiten mit der „Magenfrage" zu beginnen, in den niedersten Muskeln und Geweben die eigentlichen Träger der Leiden zu sehen, die an den höheren Organen nur zum deutlichen Ausdruck kommen.

Aus solchen Anschauungen heraus ist Büchner auch in der Kunst unser erster konsequenter Realist geworden. Er hat ein Novellenfragment „Lenz" (1836) hinterlassen. Mit größter Feinheit schildert er hier, wie sich in jenem unglücklichen Dichter, der den verkannten Genies ein Heros zu werden begann, der Wahnsinn entwickelt. Die wechselnden Lebenszustände, die Einwirkungen von Licht und Dunkel, Ruhe und Anregung, freundlicher Behandlung und herrischen Aufforderungen werden mit unnachahmlicher Sicherheit geschildert. Lenz wird ihm aber zugleich ein Typus des rechten Dichters überhaupt, und ihm legt er seine charakteristische Kunstlehre in den Mund. Besser ist das Dogma des Realismus niemals formuliert worden.

Lenz sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres kleckſen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten; in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer

werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel. Er hätte desgleichen versucht im „Hofmeister" und den „Soldaten". Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich; nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert. Man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen, und dann alt und jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen. Man muß die Menschen lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck, als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und pocht.

Ich habe die Stelle so ausführlich hergesetzt, weil sie nicht bloß das Wollen jener Zeit mit seltener Klarheit begründet, sondern auch für den Realismus unserer Tage unschätzbar ist. Wir erkennen hier, wie der Pessimismus dieser Realisten in letzter Linie doch auf eine leidenschaftliche Freude am Leben, an der „unendlichen Schönheit" des Seins zurückgeht. Sie hassen den Idealismus nicht, weil er unwahr sei, sondern weil er die Welt, die Gott gemacht hat, verachtet. Was lebendig ist, scheint ihnen der künstlerischen Nachbildung würdig; ja gerade in den leisesten Zuckungen, dem kaum bemerkten Mienenspiel belauschen wir das Leben selbst am innigsten. Indem sie sich aber mit dieser Andacht in das Kleinste und Gewöhnlichste versenken, empört sich doch wieder der ererbte und anerzogene Schönheitssinn gegen dies Leben selbst, und es ertönen Worte der Verwünschung über die animalischen Funktionen des Menschen, wie sie nur irgend der religiöse Idealismus mittelalterlicher Asketen oder Swifts finden konnte. Die gleiche Verbindung von Realismus und Ekel am Leben haben in unseren Tagen vor allem Huysmans und Maupassant über ihre Werke gebreitet.

Büchners Historiendrama „Dantons Tod" (1835) geht aus diesen Voraussetzungen folgerecht hervor. Grabbe nahm noch das Genie aus der Reihe der alltäglichen Erscheinungen aus; Büchner streicht auch diese Ausnahme:

Ich fühlte mich vernichtet unter dem gräßlichen Fanatismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.

Und in diesem Sinne schreibt nun der Revolutionär sein Revolutionsdrama. Er lebte bereits als Flüchtling in der Fremde, in Straßburg, wo er eifrig studierte; bald darauf ist er in Zürich gestorben. Er hielt fest an seinen politischen Idealen, er begehrte nach wie vor eine Heilung der kranken Menschheit, als deren Hauptplagen er Machthaber und Beamtenschaft ansah; aber in dem Anstürmen vereinzelter „Heroen" sah er nur „ein Puppenspiel". Deshalb wird „Dantons Tod" fast zu einer heroischen Tragikomödie. Mit der gesuchten Geistreichigkeit der Konventsmänner, die ohne ein Bonmot auf der Zunge weder köpfen noch sich köpfen lassen konnten, würde die wilde Scenenreihe noch „echter" wirken, litte nicht schon Büchner an der Krankheit so vieler neuerer Realisten: an dem Mißbrauch „echter Dokumente". Ausdrücke, Reden, die für Danton oder St. Just belegt sind, müssen verwendet werden, und gerade sie wirken oft wie aufgesetzte fremde Zuthaten, weil die übrigen Worte der Figuren von Büchner stammen und nicht von ihnen selbst.

Die Ergänzung zu „Dantons Tod" bildet das Fragment „Wozzeck". Dem heroischen Trauerspiel steht das bürgerliche gegenüber. Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt; er ist das Volk selbst, und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten; inneren Anteil, Verständnis haben die „Gebildeten" nicht für ihn. Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen. Die Charaktere aus dem Volk und der Hauptmann sind glänzend gezeichnet; der Doktor ist ein Zerrbild, voll Selbstironie des experimentierenden Natur- und Menschenforschers. Mit Meisterschaft ist wieder die Zerrüttung

im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußaccord. — Wie „Dantons Tod" ist dies Bruchstück mit wilden Cynismen übersät, aus denen die Verzweiflung des am Leben haftenden Realisten über die Unsauberkeit des Lebens herausklingt wie aus Heines „Nächtlicher Fahrt". Der groteske Humor der Handwerksburschenpredigt weist dem tiefernsten Satiriker einen Platz in der berühmten Reihe hessischer Humoristen, Merck, Lichtenberg, Niebergall, Karl Vogt an; schade, daß er sich durch ein Preisausschreiben verleiten ließ, auch noch in einem romantischen Lustspiel „Leonce und Lena" die Wortwitze und gesuchten Versteckspiele des „Ponce de Leon" und ähnlicher Produktionen nachzuahmen.

Eine andere Natur als bei diesem verzweifelnden Menschenfreund und Patrioten, eine andere Natur auch als bei Grabbe mit seiner Sucht zu imponieren hat der Cynismus Johann Nestroys (1802—1862), mit dem wir zu den Altersgenossen Grabbes zurücklenken. Sein Cynismus entspringt weder der Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will. Wie Raimund ist Nestroy aus dem Wiener Possentheater hervorgegangen und hat sich als Schauspieler zuerst auch in ernsten Rollen versucht. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum; jedes höhere Element hat er so höhnisch abgewiesen, wie Raimund es aufsuchte. „Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen ‚Ah' im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfaß entladen," erzählt Fr. Th. Vischer aus eigener Anschauung. „Damals sagte Hebbel von ihm: ‚Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie'. Die Zuhörer waren hochbeglückt." Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen, aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse cynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität und Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse. Es war weniger Witz als blutige Wahrheit, wenn er sagte: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste,

selbst von mir, und ich habe mich noch selten getäuscht." Deshalb mißlingen ihm auch die edeln Männer und guten Weiber so kläglich; gutmütige Mädchen (wie die Netti im „Kampl") stehen nicht so ganz außerhalb seiner Fähigkeit. Er war selbst bei allem Cynismus nicht ohne Gutmütigkeit, besonders ein freigebiger Helfer; er lebte wie ein rechter Philister, war im Gespräch scheu und schüchtern und ließ sich von der Schauspielerin, mit der er (wie Raimund) in wilder Ehe zusammenlebte, ganz im Stil der Zeit tyrannisieren. Nestroy ist ungemein witzig; wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn quellen die Improvisationen überraschend und blendend hervor. Aber er vermag weder eine Handlung konsequent aufzubauen — wo ihm nicht die parodierte Fabel das ermöglicht —, noch wirkliche Gestalten zu zeichnen; die paar bequemen Typen des liederlichen Vagabunden, des „dummen Kerls von Wien", des bösen Hausherrn und des koketten alten Weibes sind kaum mehr als die Haubenstöcke, auf die er seine Witze hängt.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890) ist der letzte Vertreter des „vormärzlichen Wienertums". Hat man Nestroy das zweifelhafte Kompliment gemacht, er habe die Altwiener zu modernen Großstädtern erzogen, indem er sie von gutmütiger Behaglichkeit zu scharfer Kritik überführte, so ist Bauernfeld Beweis, daß schon in dem „Capua" Grillparzers eine Neigung zum schneidenden Epigramm mit gemächlich-vergnüglicher Lebensauffassung sich vertrug. Bauernfeld hat zeitlebens „raisonniert" („geraunzt", wie man in Wien sagt), und ist dabei zeitlebens vergnügt gewesen. Aus der Romantik, der seine Jugenddichtungen angehören, hat er immer die Neigung behalten, den allzu stacheligen Problemen des wirklichen Lebens aus dem Wege zu gehen und die schärfsten Gegensätze auf einen lustspielmäßigen Zusammenstoß zweier Weltanschauungen („Bürgerlich und Romantisch" 1839) einzudämmen. Eine gewisse Lustspielauffassung der Welt beherrscht ihn durchaus und erleichtert ihm die leichthändige Massenhervorbringung gefälliger kleiner Gesellschaftskomödien. Im Grunde sieht es in der Welt — das heißt für Bauernfeld: in Wien — ganz erträglich aus; es läßt sich mit den Menschen auskommen. Sie plaudern vorzüglich miteinander — Bauernfelds größtes Talent —, haben lustige Einfälle, fechten wohl auch mit witzigen Epigrammen elegante Duelle aus, sind aber allemal eines freundlichen Ausgangs gewiß. Die Mädchen sind so hübsch, und die Liebhaber sind so edel, daß das Schicksal es mit

den paar Hindernissen nicht ernst meinen kann; die würzen nur den Reiz des Weltlaufs. So ist Bauernfeld der Erfinder der neuen deutschen Lustspielwelt geworden, in der liebenswürdige Dilettanten aus der guten Gesellschaft ihre „Bekenntnisse“ (1836) und „Krisen“ (1840) so gewandt vorspielen, daß man zuweilen wirkliches Leben vor sich zu sehen glaubt. Diese Welt der bösen Schwiegermütter und unwiderstehlichen jungen Witwen ist dann später durch Roderich Benedix (1811—1873) eine Stufe heruntergerückt und durch Aufnahme der „Dienstboten“ um einen gemütlichen Anbau erweitert worden; übrigens zwingt dieser in lustigen Erfindungen unerschöpfliche Autor durch seine Gutherzigkeit und seinen breiten Humor die Kritik, vor ihm die Waffen zu strecken. Ein litterarischer Kämpfer ist Benedix nicht gewesen, trotzdem er nach Grabbe eine zweite thörichte Streitschrift gegen die Shakespearomanie verfaßt hat; aber er ist ein Marketender mit wohlgefülltem Fäßchen, der Erholung spendend auf dem Schlachtfeld umherzieht und zu viel Vergnügen gespendet hat, als daß man ihm die Trivialität und Unrealität seiner meisten Figuren vorhalten dürfte. Hat er papierne Zerrbilder wie den Professor der „Hochzeitsreise“ geschnitzelt, der statt Blut nur Tinte in den Adern hat, so sind ihm gewisse seelenverwandte Typen wie der allzeit hilfsbereite Onkel, das bemooste Haupt und andere nicht gar so übel gelungen. Als die bequemen Lustspielrollen leidlich erschöpft waren, gingen dann Gustav von Moser (geb. 1825) und Julius Rosen (eigentlich Nikolaus Duffek, 1833—1892) zur Situationskomik über, und nun thaten Veilchensträuße und Jagdstöcke für „Veilchenfresser“ und „Bibliothekar“ die gleichen Dienste überraschender Verwickelung und Auflösung, wie früher die böse Sieben und der schlaue Diener. Diejenige Art von Psychologie, die Bauernfeld und Benedix ihren Personen gaben, ließ sich allerdings leicht auch auf umschlagende Holzbänke und knarrende Thüren anwenden; und da es, wie für die Betrunkenen, so auch für die Possenhelden einen besonderen Gott giebt, konnte man den versöhnlichen Schluß von einem platzenden Handschuh so gut wie von einem Erbonkel aus Amerika erwarten. Litterarische Bedeutung hat dies alles nicht; ich sehe aber nicht ein, weshalb es nicht auch ein dramatisches Kunstgewerbe für harmlose Abende und anspruchslose Gemüter geben soll. Ich wenigstens habe mich bei Mosers (einem englischen Original nachgebildeten) „Bibliothekar“ herzlich amüsiert, und bei dem „Raub der Sabinerinnen“ Franz

von Schönthans (geb. 1849) erst recht. Seit ein in Moral und Technik sehr viel niedriger stehendes Lustspiel mit großen Prätentionen die Harmlosigkeit weggeworfen hat, die für jene ältere Richtung Existenzbedingung war, haben wir über Benedix und seine Gruppe viel milder urteilen gelernt. Sie gaben sich wenigstens wie sie waren, während sich Lindau, Lubliner, Blumenthal noch in französischen Problemstil vermummen. Und das Muster der Augier, Sardou, Dumas, dem diese so eifrig nachliefen, bedeutet nicht einmal an sich eine höhere Lebenswahrheit. Die Welt des französischen Lustspiels ist so gut wie die des deutschen eine konventionelle Zauberwelt; der Unterschied ist nur der, daß die Rollen bei Bauernfeld und seinen Nachfolgern von liebenswürdigen Dilettanten, bei den Pariser Dichtern von gescheiten Schauspielern gespielt werden.

Die Österreicher treten immer in Gruppen auf: wie neben Zedlitz und Raimund Grillparzer, so steht neben Nestroy und Bauernfeld Lenau. Er ist das größte Talent dieses Zeitraums und neben Grabbe die bezeichnendste Gestalt; er hat auch den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Der „Weltschmerz“, den Nestroy in seinem „Zerrissenen“ verspottet, den Grabbe in den Tiraden seines „Gothland“ unabsichtlich parodiert hatte, erhielt in Lenau seinen Klassiker.

Es lag in der Stimmung der Zeit, zu verzweifeln. Wer die Welt nicht mit Bauernfeld als ein Lustspiel oder mit Nestroy als eine Posse aufzufassen wußte, dem lag es damals nur zu nah, sie für ein Trauerspiel zu halten. Gewiß dauerten, wie immer, idyllische Naturen fort, die auch unter dem Druck einer kläglichen Reaktion, unter der furchtbaren Spannung idealistischer Anforderungen in einer besonders realistischen Epoche, unter dem Zusammenbruch alter Evangelien und Programme noch eine ungestörte Heiterkeit bewahren konnten. Sie flüchteten sich dann ganz in eine stille Kunstwelt, wie die Maler Ludwig Richter und Wilhelm v. Kügelgen, die wir auch als vortreffliche Erzähler von Jugenderinnerungen zu rühmen haben („Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ 1885 und „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ 1870); oder in einen stillen Waldwinkel voll Poesie des Jäger- und Berglebens, wie der fröhliche bayerische Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882) und sein österreichischer Genosse J. G. Seidl (1804—1875), beide auch hochdeutsch dichtend; oder endlich in die Legenden der Vergangenheit, wie der liebenswürdige Rheindichter und Über-

setzer Karl Simrock (1802—1876). Wer aber zarter, nervöser organisiert war, den rief in der Gegenwart zu viel zum Mitleiden auf, als daß er dem Weltschmerz hätte entgehen können. Wer ein fühlendes Herz hat, ruft damals der Franzose Claude Tillier (1801—44), der Verfasser des unvergleichlichen humoristisch-satirischen Idylls „Mein Onkel Benjamin", der geht durch das Gedränge der Menschen mit einer offenen Wunde, die jeder Begegnende von neuem bluten macht.

Lenau hat freilich selbst dafür gesorgt, daß die Wunde offen blieb; Schmerz empfinden war ja seine Virtuosität. Virtuose ist er durch und durch. Es ist kein Zufall, daß er selbst mit Meisterschaft musizierte und noch den Einbruch seiner Geisteskrankheit durch Spielen auf seinem geliebten alten Guarnerius verhüten zu können glaubte; noch weniger, daß er auch die äußerlichen Gewohnheiten des Virtuosen teilte — war es doch die Zeit der Liszt-Anbetung! So sorgte er für malerisches Aussehn: „Da saß er, bleich, im schwarzen Rocke, auf dem Haupte eine Violettsammetmütze mit goldener Quaste, und las mit seiner klangvollen, tiefen Stimme, eintönig, wie der klagende Wind, oder wie Wellen, oder ein Geist — höchst melodisch". Ein kleiner Ruck der Mütze verändert nach seinem eigenen Geständnis seine Stimmung. Deshalb braucht er auch — wie Byron — auf der Reise ein übermäßiges Gepäck, „eine Menge kleiner Kästen, Necessaires, Stöcke, Schirme; kurz, woran er gewöhnt war, das mußte auch mit auf die Reise". Er ist selbst von den Kleinigkeiten abhängig; über den Schlafrock kann er in briefliche Klagen ausbrechen; eine schlechte Cigarre — denn die beginnen nun allgemein die Pfeife abzulösen — verstimmt ihn fast wie ein Unwohlsein. Aber diese Nervosität, die wirklich mit den intimsten Vorzügen seiner Begabung zusammenhängt, imponiert gerade dem für die „schmückenden Kleinigkeiten des Lebens" noch ungebührlich harthäutigen Geschlecht. „Er ist noch eine von den schönen Dichtergestalten, die selbst wie ein Gedicht durch das Leben gehen", ruft der jugendliche Moritz Hartmann aus, der selbst später für den schönsten Mann seiner Zeit galt. Lenau war aber nichts weniger als schön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „so interessant". Wenn er vorlas, klang es der guten Emma Niendorf, als läse der Genius selbst. Uns scheint hier wieder der idealisierende Geniekultus des Publikums mitzuspielen; ebenso wenn wir seine äußere Erscheinung beschreiben hören:

Eher klein als groß, aber stämmig; um die Schultern breit; von vortrefflicher Lunge und Brust, mit sehnigen Armen und Beinen; dazu voll Mut und Verwegenheit und stets gewaltiger Herr des Worts — wäre er ein vortrefflicher Husarenoberst gewesen. Sein sehr großer Schädel zeigt die Hilfsmittel des Dichters in höchster Ausbildung; das Haupthaar auf dem gedankenvollen Scheitel (!) etwas dünn, Backen- und Schnurrbart dunkelbraun; die Stirn besonders breit, über der kräftigen, sanftgeschwungenen Nase gern sich stark faltend, die Brauen, wie bei Vieldenkern, oft sich zusammenziehend, die Backenknochen, wie bei Slaven, etwas hervorragend; die unaufgeworfenen schmalen Lippen entschlossen geschlossen; das Kinn wie abgehackt; endlich in den braunen Augen zwei unergründliche Brunnen voll Geist, Tiefsinn und Schwermut . . . welch ein herrliches Gesicht! Hand und Fuß aristokratisch fein und klein; die Haltung ein gemächliches Sichgehenlassen; meist gebeugt sitzend oder bequem liegend; auf gebogenen Knieen sich schwingender Gang; in Kleidung gewählt und zierlich fast, stets rein behandschuht . . .

Seit Goethe ist kein Poet so genau beobachtet und beschrieben worden!

Nicolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau ist (13. Aug. 1802) zu Czatad unweit Temesvar in Ungarn als Sohn eines deutsch-slavonischen Vaters und einer deutsch-ungarischen Mutter geboren. Slavisch ist in ihm vorzugsweise die musikalische Begabung, die im virtuosen Guitarren- und Geigenspiel, im vortrefflichen Pfeifen und Tanzen so gut wie in dem süßen weichen Klang seiner Verse hervortritt; ungarisch ist die Freude an wilder Bewegung, an daherstürmenden Rossen und Rhythmen, und wieder dann die träumerische Indolenz, die sich in die schlafende Heide zum Ruhen einbettet. Beiden Völkern aber ist gemein, daß sie dem mythologischen Zeitalter noch näher stehen, daß ihnen die Elementargeister in Busch und Rohr, in Wald und Wasser noch lebende Dämonen sind. Damit hängt wohl auch Lenaus ungemeine Kraft der Naturbeseelung zusammen, in der er selbst seine eigentümlichste Begabung sah. Die Natur wird ihm zu einer „guten Frau", die der Ungar bescheiden einlädt, daß sie kommen möge mit ihren köstlichen Gaben, während der Deutsche sie an der Gurgel packt und so gewaltig würgt, daß ihr das Blut aus Nase und Ohr hervorquillt. In dieser Personifikation liegt eine lebendige Parteinahme, die auch die Allegorie lebendig macht und weit erhebt über die blassen Abstraktionen anderer Dichter. Oder wie er den Lenz verkörpert:

Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den Alles lieben muß,
Herein mit einem Freudensprunge
Und lächelt seinen Gruß,

Und schickt sich gleich mit frohem Necken
Zu all den Streichen an,
Die er auch sonst dem alten Recken,
Dem Winter, angethan.

Das ist gefühlt und nicht bloß gedacht; aus solcher Anschauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die sie darstellten. Eben deshalb weil diese Verkörperungen durchaus individuell sind, wechseln sie auch. Die Erde ist ein andermal für Lenau ein Zigeunerweib, das immer nur wieder die alten Blätter aufgemengt und in neuer Ordnung auf den Tisch legt, blöd begafft von neugierigen Leuten. Er kann sie schelten, wie er sie preist, weil er sie liebt. Das ist das Innigste an Lenau: seine tiefe Liebe zur Natur. Die Menschheit steht ihm ferner. „Die Betrachtung des Menschenlebens in seinen mannigfachen Erscheinungen ist mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebste Freundin, und das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe."

So tief hat sich diese Seele also in das Leben der Natur eingefühlt und eingewühlt, daß es ihr verständlicher ist als das Menschenleben. Es ist eigentlich falsch, zu sagen, er trage menschliche Empfindungen in die Natur hinein; es ist umgekehrt: er versteht das menschliche Leben nur aus der Analogie mit der Natur. Hat er ja auch in seinem eigenen Leben etwas von der Art der alten Naturdämonen: unberechenbar, bald die Menschen mit dem Klang seiner Töne bezaubernd, bald mit grellem Gelächter sie in Schrecken jagend wie der große Pan, die Menschen fliehend und dann wieder von jedem sterblichen Weibe gefesselt. Er paßt nicht in diese geregelte, verständige Welt. Selbst Justinus Kerner, der beste der Freunde, von dem der reizbare Lenau sagte: „Er ist ganz Gold" — selbst er klagte: „Er zieht ein schwarzes Band durch das Leben seiner Freunde".

Wie ein Meteor fährt er seine jähe Lebensbahn herab. Der Vater, ein wüster Spieler, starb früh; die Mutter verzieht ihren Liebling: jeden Morgen verzehrt er sein „schneeweißes pflaumiges

Kipfel, während die beiden Schwesterchen sich mit einer gewöhnlichen schwarzen Semmel genügen lassen mußten". Auf der Schule lernt er eifrig; ein Verwandter senkt zuerst den Samen des Zweifels an Gott in das gläubige Kinderherz, ein anderer — sein Schwager und Biograph Anton Schurz — veranlaßt ihn zum Dichten. Der interessante Jüngling mit dem blassen Gesicht unter den dunkeln Haaren geht durch mancherlei Liebesverhältnisse; verhängnisvoll ward ihm die Liebe zu der Schwester seines Freundes Kleyle, Sophie mit dem Lotteriebeamten Max Löwenthal verheiratet, die ihn völlig beherrschte, mit leidenschaftlicher Heftigkeit ihn ganz für sich begehrte und auch die hoffnungsvolle Verbindung mit einem liebenswürdigen jungen Mädchen aus Frankfurt, Marie Behrends, im Werden vernichtete. Was Immermann glückte, verbot ihm das Schicksal: er sollte nicht an der Seite einer treuen Gattin Ruhe finden dürfen. Bedenken und Sorgen warfen ihn hin und her, bis ihn die geistige Umnachtung von der liebenden Braut auf immer trennte.

Außer diesen Liebesschicksalen fallen in Lenaus Leben nur wenige Ereignisse von lebensgeschichtlicher Bedeutung. 1831 reiste er zu den schwäbischen Dichtern, deren Naturgefühl er dem seinen verwandt hielt, nach Stuttgart, und im Sommer 1832 erscheint dann das Bändchen „Gedichte", das ihn sofort berühmt machte. Inzwischen aber packte den Dichter die in der Luft liegende „Europamüdigkeit", und er fuhr 1832 nach Amerika über, um sich dort anzusiedeln. Sein Biograph Daniel Jacoby spricht die sinnige Vermutung aus, daß Freiligraths Cyklus „der ausgewanderte Dichter" Züge von Lenau enthalte. Aber es war zu waghalsig, daß er, der nicht einmal sein gewohntes Trinkglas entbehren mochte, eine ganz neue Heimat aufsuchte. Aufs tiefste enttäuscht kehrte er wieder. Ganz und gar schien ihm die großartige Natur Nordamerikas entweiht und entheiligt durch jenes geldgierige, rücksichtslose, nüchterne Wesen, das man später „Amerikanismus" getauft hat. Man könnte denken, die Natur selbst habe ihn entschädigen können. Aber Lenau war eben nicht, wie Sealsfield, ein Verehrer der großen, imposanten Landschaft. Sie muß ihm gemütlich nahe kommen, muß ihm etwas sagen, das ihn persönlich angeht. Er faßt immer nur ein Stück heimischer Natur auf und schaut es, der berühmten Formel entsprechend, durch sein Temperament an: einen See im Mondlicht, ein Stück Heide, die Wurmlinger Kapelle.

Er besingt wohl den Niagara, aber nur um eine geistreiche Betrachtung anzuknüpfen — eine Stimmung erweckt er ihm nicht wie der Teich daheim. Er blieb fremd und eilte heim in die Arme seiner Freunde, die ihn mit Zärtlichkeit pflegten. Überall umklingen ihn Glückwünsche und Huldigungen. Seine ferneren Veröffentlichungen — insbesondere der „Savonarola“ (1837) — erwecken wohl auch feindliche Kritiken, aber daneben warme Verteidigung, begeistertes Lob. Er wird der Abgott der poetischen Jugend, Herweghs, der Betty Paoli. Und dennoch gräbt er sich immer tiefer ein in Melancholie. Seine Eitelkeit nahm alle Bewunderung freudig entgegen; tiefer drang es nicht, unbefriedigt blieb das Herz. Langsam naht sich eine dann rasch sich steigernde Zerrüttung. Die Sorge um den Unterhalt der künftigen Ehe trägt ihren Teil: auch dies ersehnte Land war ihm ein Amerika, dessen Nähe dem Dichtergeist verhängnisvoll werden sollte. „Nur achtzehn Tage hatte er seine Braut gekannt. Alle, welche sie sahen, fanden sie voll Anmut und Sanftheit.“ Welch ein Gegenstück bildete dazu er mit seiner furchtbaren Aufregung! Ein Nervenschlag lähmt (am 29. Sept. 1844) die linke Gesichtshälfte; bald darauf (10.—11. Okt.) tritt Tobsucht ein. Noch wechselt der Wahnsinn mit lichten Momenten. Bald hört das auf; er nennt sich mit kindlichem Lallen nur noch „Nims“: „der arme Nims ist sehr unglücklich“. Am 22. Aug. 1850 ist er nach drei Jahren völlig verdüsterten Scheinlebens gestorben. Währte die Qual nicht so lange wie bei Hölderlin, so war sie dafür um so furchtbarer, wenn der wütige Kranke gefesselt werden mußte; der Wärter band ihm beim Halten erst ein Tuch um das Handgelenk, um den feinen Knochen nicht weh zu thun . . .

An diesem tieftraurigen Ausgang ist der Dichter sicher nicht ganz schuldig, nicht ganz unschuldig. Eine Disposition mag in dem übermäßig erregbaren Kinde schon gelegen haben, das in Angst und Not geboren und herangezogen ward. Körperliche Ursachen, wie das übermäßige Rauchen — „nie ohne eine Cigarre im Mund und einen Plan im Kopf“ — kamen hinzu. Aber die Hauptsache lag doch wohl in der Art, wie der Dichter seine Melancholie kultivierte. Seine erste Gedichtsammlung war pessimistisch gewesen, wie die so vieler Dichter; selbst Uhlands Gedichte beichteten ja: „Anfangs sind wir fast zu kläglich, strömen endlos Thränen aus“. Aber die übergroße Wirkung hinderte jede weitere Entwickelung. Nun behagt dem Dichtergenie das Element der

Melancholie. Nun macht er aus sich ein Instrument des Weltschmerzes, eine Äolsharfe, in die der Wind sein Leid tönt. Er gewöhnt sich, alle anderen Klänge der Schöpfung zu überhören; nur Klagen und Anklagen fängt er auf. Bewußte Absicht war das sicher nicht; aber Nachgiebigkeit gegen die pessimistische Tendenz seiner Seele — und seiner Zeit. Solche Stimmungen vertragen aber bei dem produktiven Künstler kein gleichmäßiges Beharren. Ist ihm einmal die Melancholie zur Existenzbedingung seiner Dichtung geworden, so wird er sie nähren und steigern müssen, wie ein enthusiastischer Dichter die Berauschung. Er wird aufhören, naiv auf traurige Gegenstände zu warten: suchen wird er nach Gelegenheiten zur Trauer und zur Anklage. Der Welt, auf deren leise Rede er erst horchte, wird er nun Worte in den Mund zwingen und so gewaltsam sich selbst immer mehr mit Tragik umzäunen. Aus diesem wohlgepflegten Weltschmerzgarten findet er dann keinen Ausgang mehr in das reale Leben. Überreizt und abgespannt zugleich sinkt er zu Boden und die vergeudete Kraft rast nur noch in ziellosen Wutausbrüchen einher. Lenau ist ein Selbstmörder seiner Seele, ein Selbstmörder seiner Lebensfreude, Lebenskraft, Lebenslust.

Und doch ist hierin, mag es auch Verschuldung heißen, etwas Rührendes. Mit der Verzweiflung haben so viele Dichter gespielt; ihm ist es ernst mit dem Spiel. Er verhängt sich die Sonne, um nicht auch nur durch ihren Schein getäuscht zu werden. Er berauscht sich im nagenden Grübeln, zu ehrlich in seinem Wahrheitsuchen, um alles gewaltsam wegzuwerfen. Und das ist das deutsche Element in ihm. Leopardi, mißgestaltet, krank, arm, hatte es leicht, zu verzweifeln; Lenau hat sich seine Verzweiflung tapfer erkämpft, erkämpft mit jenem Ernst, den der Deutsche so gern auch in das Spiel legt. Er hat sich in eine Rolle hineingelebt, aber so ernstlich, daß er auf ihr Stichwort gestorben ist.

Lenaus dichterische Macht liegt in seiner Lyrik. Sie unterscheidet sich von der großer Mitbewerber dadurch, daß jedes gelungene Gedicht (denn freilich finden sich bei ihm auch völlig mißlungene) in sich vollendet ist. Es fordert weder die Musik zur Ergänzung, noch eine nachgrabende Gedankenarbeit. Die Musik verschmähen seine Lieder, wie die Gedichte Hölderlins, sogar überwiegend; sie sind mit ihrem wunderbaren Klang Musik an sich. „Die süße Wehmut jener Tage", sagt Anastasius Grün, „säuselt

in melodisch beruhigten Tonwellen an unserer feierlich ergriffenen Seele vorüber". Eine Nachhilfe unseres Denkens aber können die besten seiner Gedichte deshalb abweisen, weil sie einfach und klar sind wie die Natur, wie ein Stück Natur selbst. Lenau bezeichnete seine größeren Dichtungen als „lyrisch-episch"; „lyrisch-episch" sind aber im Grunde alle seine Gedichte. Ein kurzer Bericht zeichnet einen Ausschnitt aus der Natur, und indem der Dichter diesen Anblick noch einmal durch die Seele ziehen läßt, entsteht ihm der lyrische Ausdruck. Am reinsten vertreten seine wundervollen „Schilflieder" diese Art. Er malt verschiedene Momente der Atmosphäre: Sonnenuntergang, Regen, Mondlicht; und aus dem Bilde wächst eine ihm entsprechende Stimmung hervor: Unruhe beim Gewitter, wonnige Melancholie in der hellen Mondnacht:

Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz . . .

Weinend muß mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken,
Wie ein stilles Nachtgebet!

Byron hat zuerst den später von dem Genfer Philosophen Amiel formulierten, oft citierten Satz ausgesprochen: eine Landschaft ist nichts als ein seelischer Zustand. Diese vollkommene Einheit von Landschaftsbild und Seelenzustand macht den unbeschreiblichen Zauber der Gedichte Lenaus aus. Man kann nicht sagen, er dichte die Natur um; vielmehr sie dichtet ihn um. Sie macht mit ihren wechselnden Stimmungen und Beleuchtungen das fügsame Instrument seiner Seele zum Träger wechselnder Melodien. Hierin läge etwas Goethisches, wenn nicht doch wieder das Bevorzugen und Aufsuchen gerade melancholischer Stimmungen die Subjektivität des Dichters verriete:

Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
Ich liebe dieses milde Sterben.

Um die Natur voll auf sich wirken zu lassen, sucht Lenau sie am liebsten in der Einsamkeit; oder es werden als Staffage doch nur Figuren sichtbar, die wie die Pflanzen aus diesem Boden gewachsen scheinen: die drei Zigeuner, der bleiche Mönch. Ganz selten

tritt in diese Gedichte eine menschliche Handlung, und dann trägt sie auch den allereinfachsten Charakter, wie in dem vollendeten Meisterwerk „Der Postillon" der Gruß des lebenden an den toten Kameraden — eine Aufhebung gleichsam der Grenzen zwischen Tod und Leben, ein Hinüberfluten der Töne aus der Wirklichkeit in die Gruft und aus der Vergangenheit in die Maiennacht. — Die späteren Gedichte leiden öfters unter dem Zwang einer zur Manier gewordenen Art; die balladenartigen haben nicht allzu viel zu bedeuten, die epigrammatischen sind ganz unerfreulich. Er ahmt dann die Momentbeobachtungen der Schilf- und Waldlieder, der Heidebilder und Reiseblätter etwa in den gezerrten Apostrophen des „Einsamen Trinkers" nach, oder er verliert in langen Betrachtungen über „Beethovens Büste" die Stimmung, die er mit den charakteristischen Worten erweckt hat:

Ha! ich fand des Mannes Büste,
Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.

Dann stellt sich alsbald ein, was bei diesem Virtuosen der Empfindung sofort falsche Töne verrät: Zwang in Reim und Wortstellung, unnatürliche Wendungen, Flickworte. Seine ganz echten Gedichte haben keine Silbe am falschen Platz; aber die „gemachten" sind auch bei wenigen Dichtern so rasch herauszuerkennen wie bei ihm.

Deshalb schon war der große Lyriker nicht zum Epiker gemacht. Immer wieder zog es ihn zum Epos, und neben den drei großen halbepischen Dichtungen „Faust", „Savonarola", „Die Albigenser" steht eine ganze Reihe kleiner Cyklen: „Clara Hebert", „Die Marionetten", „Anna", „Mischka", „Johannes Ziska", und die letztere Reihe sollte sogar eigentlich mit den drei größeren zusammen eine große Kette bilden, eine Art fortlaufendes Epos in Einzelliedern mit dem Kampf gegen Kirche und Dogma als eigentlichem Helden. Es ist erklärlich genug, wie er zu solchen Cyklen kam: war doch Chamisso vor ihm, Alexander von Württemberg neben ihm den gleichen Weg geschritten. Seine lyrische Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl sich folgender Momente abzeichnen lassen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeschichte oder auf romanartige Stoffe. All diese halb epischen Dichtungen sind daher in Wahrheit auch

nur Momentbilder, auf die Schnur einer oft ziemlich trocken berichtenden Zwischenerzählung gereiht (so besonders im „Faust"); sie nehmen dann auch öfters dramatische Form an statt der epischen. Dramen sind deshalb doch weder „Faust" (1836) noch „Don Juan" (1844) geworden. Es sind wichtige Zeugnisse für das Deutsche in Lenau: für seine Neigung zum Grübeln, für den Einfluß Goethes; wichtige Zeugnisse auch für den Geist der Zeit. So ist es charakteristisch, daß Lenaus Faust nicht, wie bei Goethe, als Büchergelehrter am Pult, sondern als Naturforscher im anatomischen Theater, an einer Leiche studierend, eingeführt wird. Aber künstlerische Bedeutung haben nur die zum Teil sehr schönen lyrischen Partien („Nächtlicher Zug" und „Abendgang" im „Faust"; Kirchhofsscenen in beiden Stücken).

Auch „Savonarola" (1837) und „Die Albigenser" (1842) sind mehr durch ihren Gedankeninhalt als durch ihren künstlerischen Wert von Bedeutung. Beide verherrlichen das echte religiöse Gefühl, das von der Kirche bedrängt wird. Nur der große Moment kommt von Gott: die Begeisterung des mächtigen Bußpredigers, der Enthusiasmus der albigensischen Märtyrer. Es ist deshalb ein Fortschritt, wenn Lenau von den gleichmäßigen Strophen des „Savonarola" zu den „Freien Gesängen" der Albigenser übergeht, deren mannigfaltige Rhythmen sich dem Inhalt genauer anschmiegen, die Momente wirksamer herausmodellieren können. Eine gewisse Stillosigkeit bleibt aber dennoch auch dieser Dichtung eigen. Die lyrischen Herzenstöne stechen von der monotonen Erzählung zu stark ab; es ist ein grell bemaltes Hautrelief, wo Eichendorffs „Taugenichts" und Heines „Harzreise" nur mit feiner Kunst abgetönt haben. Und stillos ist es auch, wenn Lenau seinem Savonarola eine Kontroverspredigt gegen die neueste Philosophie, gegen Hegel und D. Fr. Strauß (dessen „Leben Jesu" 1835 erschienen war) in den Mund legte. Ihn verletzte auch hier das Mechanische, das sich von der Lebensfülle abkehrt, um Formeln anzubeten; Savonarola aber war kein Philosoph, nicht einmal ein negativer.

Auch Julius Mosen (1803—1867) aus Marieney im sächsischen Vogtland legte das größte Gewicht auf seine epischen und dramatischen Versuche; auch von ihm werden nur Gedichte fortleben. Zwar die einst berühmten „Letzten Zehn vom vierten Regiment" sind uns heut nur noch ein interessantes Denkmal der Polenschwärmerei; aber nicht vielen Dichtern sind zwei so einfach

kräftige und im besten Volkston gehaltene Balladen wie „Andreas Hofer“ und „Der Trompeter an der Katzbach“ gelungen. Daneben behandelte er in drei charakteristischen Werken den Kampf zwischen Sinnenlust und Idealismus: „Georg Venlot“, eine Novelle mit Arabesken, „Ritter Wahn“, (beide 1831), „Ahasver“ (1838). Es ist ein uraltes Thema — neu ist, wie Mosen den Streit löst. Im „Venlot“ ist es der Teufel, der die Abkehr vom Leben, die Abtötung, die Hinwendung zu dem „Nirwana“ der Buddhisten und Schopenhauers predigt. Im „Ritter Wahn“ begehrt der Mensch, der sich in den Himmel hineingekämpft hat, noch einmal zurück zu der Erde; und Ahasver selbst, der so oft verzweifelt hat, ruft der Natur zu:

O Mutter aller Wesen, täusch' mich wieder,
Wie du dich täuschest, singe mir und dir
Leis wieder vor die alten Wiegenlieder!

Ritter Wahn, die nach unsterblichem Leben in Gott ringende Seele, und sein Gegenbild Ahasver, die „in irdischem Dasein befangene Menschennatur“ — einig sind sie in dem leidenschaftlichen Durst nach Leben, in dem Preislied auf die Existenz!

Es ist die neue Freude an der Fülle des Daseins, die aus Mosens philosophischen Dichtungen jauchzt. Noch triumphierender verkündete sie Ludwig Feuerbach — trotz Schopenhauer wohl der bedeutendste Stilist unter den Weltweisen vor Nietzsche.

Ludwig Feuerbach (1804—1872) gehört einer Familie an, in der die Talente fast zu reich und gedrängt wuchsen, so daß die beständige geistige Anspannung in dem letzten berühmten Sohn des Hauses, dem Maler Anselm Feuerbach, zu nervöser Überreizung führte. Der Philosoph aber hatte von der kräftigen, gesunden Art seines Vaters, des gefeierten Kriminalisten Anselm Feuerbach, mehr als von der Schwächlichkeit des Mathematikers Karl und der Reizbarkeit des Archäologen Anselm (1798—1851), der wenigstens durch ein Werk, den „Vatikanischen Apollo“ (1833), sich auch in die Tafeln der deutschen Litteraturgeschichte eingeschrieben hat: es bringt in reiner Sprache ästhetische Auffassungen von einer Feinheit und Tiefe, die das Buch mit dem „Vermächtnis“ seines berühmteren Sohnes, des Malers, wohl vergleichen lassen. — Ludwig Feuerbach begann (wie D. Fr. Strauß und Vischer) als Theolog und empfing von Schleiermacher nachhaltige Eindrücke. Aber schon der einundzwanzigjährige Jüngling gab die Theologie als eine „überstiegene Bildungsstufe“ auf und hat von da rastlos mit ganzer

Seele der philosophischen Forschung angehört. Seit Spinoza hat kein bedeutender Philosoph so ausschließlich wie er nur dieser Aufgabe gelebt. Docient hat er nur vorübergehend in Erlangen (1828—1836, mit größeren Pausen), und später in Heidelberg. Dann ließ er sich in der Heimat seiner Gattin, in Bruckberg bei Ansbach, nieder, wo er in völliger Zurückgezogenheit lebte, in den Wäldern umherstreifte und abends in der Schloßwirtschaft mit Handwerkern und Bauern gemütlich plauderte. Die Revolution, an der er zwar keinerlei politischen Anteil nahm, zog ihn noch einmal (1848—1849) nach Heidelberg auf das Katheder; damals ward Gottfried Keller sein begeisterter Schüler. Plötzlich brach über diese philosophisch-weltferne Existenz, die theologische Polemik und politische Aufregung nie in ihrer Heiterkeit hatten stören können, sociale Not herein durch den Bankerott einer Fabrik, an der seine Gattin beteiligt war (1854); zuletzt kam dem Bedrängten die deutsche Schillerstiftung und die Unterstützung eines unbekannten Gönners zu Hilfe, so daß er dann, erlöst von der Sorge, die letzten Jahre verbringen konnte.

Der schöne Mann mit dem prachtvollen, fächerförmigen Bart war der glühendste und feurigste Prophet der großen Lust am Leben. Man kennt ihn fast nur als den Kämpfer, der in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" (1830) trotzig ausgerufen: „Der Mensch ist der Schuster, und die Erde sein Leisten!" und in seinem „Wesen des Christentums" (1841) den übernatürlichen Gott für eine Menschenschöpfung erklärte; alle Philosophie und alle Theologie wollten seine „Grundsätze der Philosophie der Zukunft" (1843) in Anthropologie auflösen. Aber so bedeutsam auch sein Kampf gegen die „logischen Spiele" der Philosophen und gegen die Halbgläubigkeit jener Theologen, die „zu glauben glaubten", für die geistige Entwickelung Deutschlands gewesen sein mag — bedeutsamer erscheint uns seine positive Lehre. Zwar mag man wohl von ihm sagen, was er von dem berühmten französischen Skeptiker Bayle gesagt hat: er ist da positiv, wo er negativ ist. Er bekämpfte die Staatskirche und die offizielle Philosophie, weil sie die freie Entwickelung der Weltanschauung hindern und den freien Genuß der Realität. Denn er liebt alles Wirkliche, und das Wirkliche ist ihm das Sinnlich-Wahrnehmbare, Sinnlich-Genießbare. „Die alte Philosophie gestand die Wahrheit der Sinnlichkeit ein, aber nur versteckt, nur unbewußt und wider-

willig — die neue Philosophie dagegen anerkennt die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein."

Es ist also keineswegs nur polemisch gemeint, wenn Feuerbach alle Religion in Anthropologie auflösen, überall Dogmen und Riten als historisch-lokal bedingt nachweisen will, wenn ihm die Götter und der christliche Gott selbst nur Verkörperungen der menschlichen Wünsche und die Opferhandlungen nur ein Erzeugnis der menschlichen Furcht sind. Vielmehr gilt all sein beredtes Predigen, der Feuerstrom seiner philosophischen Agitation gilt der Verherrlichung des Lebendigen. Nicht die Götter will er erniedrigen — die Menschen will er verherrlichen. Und so spricht er auch direkt und positiv das große Schlagwort der Zeit aus: „Das Charakteristische des modernen Zeitalters überhaupt ist, daß in ihm der Mensch als Mensch, die Person als Person und damit das einzelne menschliche Individuum für sich selber in seiner Individualität sich als göttlich und unendlich erfaßte." Und diese große neue Entdeckung: das Individuum, der Einzelne — sie erfüllt sein ganzes Leben mit Begeisterung. Er hat die mit ein paar abstrakten Figuren bemalten Schirme vom Fenster weggeschoben und sieht nun entzückt hinein in die Natur. Alles individualisiert sich ihm. Die Abstraktion „Wasser" verdeckt ihm nun nicht mehr die tausend Gestalten des Meeres, der Ströme, der Bäche, der Teiche, Wasserfälle, des Regens, Schnees und Eises; die unendliche Kette der Ursachen wird ihm zu einem belebten Spiel unaufhörlich sich ablösender Einzelfälle. Und so weit geht seine Liebe zu diesem bunten Spiel der Natur, daß er um des Lebens willen den Tod liebt. Er liebt ihn, er feiert ihn mit begeisterten Worten wie Goethe im „Prometheus", wie Novalis in den „Hymnen": „O Tod! ich kann mich nicht loswinden von der süßen Betrachtung deines sanften, mit meinem Wesen so innig verschmolzenen Wesens!" Er preist den Tod, weil er ein Teil des Lebens ist, weil er der vollendende Moment ist. So kommt auch hier der Momentkultus dieser Epoche zur Geltung. Und aus dieser Auffassung des Todes heraus wendet er sich mit schneidender Herbheit gegen die Unsterblichkeitslehre, für die der Tod „nur ein Ort zum Kleiderwechseln" sei, das Sterben „nur das Schneddereng deng eines Postillons, der die nächste Station ankündigt". Der Tod soll ein einzig dastehender, abschließender Moment sein, dessen Großartigkeit kein Jenseits herabdrückt. Der Tod ist das letzte und höchste Recht des Lebenden.

Ludwig Feuerbach ist ein Meister der Rede, weil er ganz erfüllt ist von seinem Evangelium. Die Romantik hat auf ihn stark gewirkt, daneben ihr Todfeind: die Aufklärung. Lichtenberg neben Schelling, Bayle neben Schleiermacher sind seine Meister. Aber auch das ist so paradox nicht, wie es klingt. All diesen Männern ist eins gemein: die Freude an der Gegenwart. Die naive Lust, mit der die Aufklärer rufen, es sei eine Freude zu leben in dieser Zeit der Vernunft und Menschenliebe, ist allerdings weit entfernt von dem raffinierten Wollustgefühl, das der romantische Dichter im Moment des Dichtens und Schreibens empfindet — aber die Freude an einem wirklichen, individuellen Zustand ward doch hier wie dort gefühlt. Und beide Male empfand Feuerbach voll mit, der leidenschaftlichste Optimist in diesem pessimistischen Zeitpunkt.

Feuerbach gehörte auch mit D. Fr. Strauß zu den ersten Mitarbeitern der Hallischen Jahrbücher (1837—1843), mit denen Arnold Ruge (1802—1880), der lebhafte unermüdliche Führer der Junghegelianer, in seiner Weise die Verbindung zwischen Philosophie und Leben herzustellen suchte. Die kräftige klare Sprache dieser groß angelegten Zeitschrift, deren Manifest gegen die Romantik berühmt wurde, hat dem neuen Stil der agitatorischen Organe wie „Grenzboten" und „Preußische Jahrbücher" wirksam vorgearbeitet.

Eine andere Form jenes intensiven Gedankenlebens, mit dem Feuerbach die ganze Wirksamkeit seines Daseins in ein paar von 1830—1847 erschienenen Schriften konzentrierte, tritt in Feuerbachs Gegner und Nachfolger Max Stirner (1806—1856) hervor: sein ganzes geistiges Leben besteht eigentlich in einem Buch, und dies Buch eigentlich aus einem Gedanken, den er nur mit unerschöpflicher Lust hin und her wendet. Caspar Schmidt, wie Stirner eigentlich hieß, hat in Berlin als Gymnasiallehrer und Journalist den Mittelpunkt jenes Kreises der „Freien" gebildet, die den Gedanken des theoretischen Anarchismus zuerst in die Form gebracht haben, die er heut bei dem Russen Krapotkin, dem Franzosen Grave, dem Deutsch-Schotten Mackay und anderen hat. In dieser „genialen" Gesellschaft überbot man sich in gewagten Paradoxien, imponierte sich gegenseitig durch Cynismen und fühlte sich groß, wenn einer den Ruf „Nieder mit Gott!" anstimmte. Ganz aus diesen Stimmungen ist das Buch hervorgegangen, mit dem Stirner nach dem Urteil der einen Feuerbach überbot, nach dem anderer ihn parodierte: „Der Einzige und sein

Eigentum" (1845). Wie Grillparzers armer Spielmann sich an der beständigen Wiederholung derselben Accorde berauscht, so geigt Stirner in unaufhörlichen Variationen den einen Gedanken: es giebt nichts, als Individuen; jeder Mensch ist einzig und hat für sich allein die Welt zu erschaffen, Recht zu geben, Moral zu gründen, Wissen zu beginnen. Feuerbach hatte den abstrakten Einzelnen wieder entdeckt; Stirner setzte an seine Stelle den konkreten Einzelnen. Jeder Beliebige, jeder X ist Aufgabe und Endziel der Schöpfung und Weltgeschichte; und ebenso ist jeder Augenblick, jede Laune souverän und darf sich nicht beirren lassen von früheren Momenten. Tradition, Gesetz, Wille der Mehrheit sind Gespenster; ja selbst Prinzipien des Einzelnen sind Ketten, die er abwerfen soll. — Weiter konnte die Affenliebe zum einzelnen Moment wohl nicht getrieben werden. Daher hatte das Buch mit dem einen paradoxen Gedanken großen Erfolg; daher wird es heut, in einer neuen Periode des Momentkultus, von neuem als ein goldener Schatz angepriesen.

Während Feuerbach sich von den politischen Kämpfen streng ferngehalten hat, war Stirner eifriger Parteigänger und hat auch eine Geschichte der Reaktion geschrieben. Fortwährend treffen wir von jetzt ab diese Gabelung. Jeder hervorragende Schriftsteller, der mit Eifer in die politischen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei sonst nah verwandten Tendenzen sich von den Tageskämpfen scheu zurückhält. In der Kunstlehre und Kritik stehen der vielseitige Franz Kugler (1808—1858), Dichter, Historiker, Beamter, und der geistvolle Karl Werder (1806—1893) auf Seiten der Unpolitischen, beide in letzter Linie Romantiker, Virtuosen des Kunstgenusses: ging ja doch Werders fast neunzigjähriges Leben in der Ergründung einiger weniger Hauptwerke der Weltlitteratur, des „Hamlet" und „Macbeth", „Nathan" und „Wallenstein" nahezu auf, wenn er auch daneben Gedichte und ein Drama „Columbus" verfaßt hat. Dagegen ist Fr. Th. Vischer (1807—1887), der einflußreichste deutsche Ästhetiker seit seinem Meister Hegel, durch und durch eine Kämpfernatur, mit der ganzen Leidenschaft seiner Seele auch in den politischen Streitfragen lebend, so daß sein langjähriger Freund D. Fr. Strauß (1808—1874), selbst Politiker, immer wieder über Vischers übergroßen politischen Eifer klagt.

Auch diese beiden Söhne der verlassenen Residenz Ludwigs-

burg gehen (wie die beiden anderen berühmten Ludwigsburger, Justinus Kerner und Eduard Mörike) von der Romantik aus. Auf den schwäbischen Ästhetiker hat daneben sein Liebling Jean Paul mächtig gewirkt. Sein bedeutendstes dichterisches Werk, der Bekenntnisroman „Auch Einer“ (1879), ist in der lockeren Technik, die gar zu gern in Aphorismen und schöne Stellen zerflattert, in dem grotesken und oft gewaltsamen Humor, in der Mischung von Phantastik und Realismus entschieden von dem großen Humoristen beeinflußt. Daneben aber durchdringen wie ebenso viele Feuerströme Leidenschaften, die Jean Paul nie so gekannt, dies Buch: ein feuriger Haß gegen Heuchelei, Philistrosität, Unsittlichkeit, Tierquälerei, Unselbständigkeit und andere Flecken des modernen Lebens; eine glühende patriotische Begeisterung; eine feurige Hingabe an die großen Meister der Kunst und Dichtung. — Vischer war eine höchst eigenwillige Natur, stark geneigt, den Schwaben für den Deutschen schlechtweg und sich für den Musterschwaben anzusehen; in seine Eigenheiten, auch wo sie nicht gerade liebenswürdig waren, verliebt; unduldsam gegen die Eigenheiten anderer Stämme, anderer Dialekte, anderer Persönlichkeiten. Aber die ungeheure Ehrlichkeit und ungebrochene Kraft des Mannes war eine nationale Wohlthat in einer Zeit der Halbtalente und Halbcharaktere. Wie ein mächtiger Waldquell sprudelt er hervor, wirft wohl auch formlose Steine heraus, wie die in der Form (nicht bloß der äußeren) verwahrlosten „Epigramme aus Baden-Baden“ (1867), verwüstet auch einmal, über die Ufer tretend, schöne blumenreiche Wiesen, wie in der unerfreulichen Parodie auf den zweiten Teil von Goethes „Faust“ (1862), die den Erwerb dieses Wunderwerks durch den deutschen Volksgeist auf Jahrzehnte aufgehalten hat; aber es tönt auch in seinen „Lyrischen Gängen“ (1882) manch eigenartiger Klang in unser Ohr. Vischer ist überall Pädagog, ein gut Stück Prediger dazu und nicht selten auch ein rhetorisch wirkender Agitator. Eine Wahlverwandtschaft zog ihn zu den halbtheologischen Volkserziehern des 17. Jahrhunderts, wie Moscherosch und Grimmelshausen; und mit ihnen teilt der Sittlichkeitsfanatiker ein geheimes Behagen an Cynismen und Lüsternheiten, wie es gerade bei den Schülern zu streng gehaltener theologischer Lehranstalten leicht begegnet.

In all dem ist der berühmte Verfasser des „Lebens Jesu“ (1835) sein Gegenbild — eine zarte, empfindliche Gelehrtennatur mit eklektischen Künstlerinteressen, ein Melanchthon neben Vischers

Luthergestalt. Ein Meister des Epigramms und der Polemik überhaupt, aber ohne jedes Gefühl für lyrische Tiefe; ein ausgezeichneter Stilist im Sinne der Schule: klar, korrekt, sicher, aber ohne Originalität und Anschaulichkeit im Ausdruck; in der wissenschaftlichen Arbeit von rücksichtsloser Entschlossenheit, im Urteil über alle Kunst- und Zeitfragen zu einem blassen Kompromiß mit dem Geschmack der gebildeten Mittelmäßigkeit bereit mehr aus innerer Verwandtschaft als aus Berechnung — so war D. Fr. Strauß wie dazu geschaffen, mit seinem „Alten und neuen Glauben" (1872) die Bibel des „Bildungsphilisters" zu schreiben. Sein „Leben Jesu" (1835) war eine That von kulturhistorischer Bedeutung. Wiederholt waren schon Ansätze dazu gemacht worden, auch die Evangelien im Lichte der strenghistorischen Kritik zu betrachten, wie Niebuhr und Ranke sie auf römische und neuere Geschichte, der ausgezeichnete englische Historiker, Politiker und Geschäftsmann George Grote (1794—1871) sie auf altgriechische Historie angewandt hatte; aber Strauß zuerst wagte konsequent den Begriff des „Mythus" auf die neutestamentliche Geschichte anzuwenden und die unbewußt schaffende Wirksamkeit des gläubigen Gemeindegeistes zu einem Hauptträger der altchristlichen Tradition zu machen. Ein ungeheurer Aufschrei aus allen Heerlagern der Orthodoxie war die Antwort. Strauß mußte, wie Vischer, die Entschiedenheit seiner Überzeugung mit dem Opfer seines Lehrberufes bezahlen, ohne daß es ihm, wie jenem in seiner langjährigen Professur in Zürich und Stuttgart, gelungen wäre, das Katheder wieder zu erobern. Hier hat Strauß nie geschwankt; mit größter Unerschrockenheit hat er seinen Standpunkt gewahrt, ja noch verschärft. Aber diese Entschlossenheit ging nicht so weit, daß er sich zu der Vorstellung einer neuen Religion erhoben hätte, als er die alte aufgab: nun bot er bloß Surrogate. Statt in die Kirche könne man ja in den Musiksaal gehen, statt der Bibel gute Autoren lesen. Wie weit stand die Generation von allem starken Idealismus ab, der dies neue Evangelium genügen konnte! Und Strauß, ein guter Patriot wie nur einer, hielt das für eine Gabe an die Sieger von 1870! Als sich die Opposition zu regen begann, als Nietzsche seinen Kampf für neue Begeisterungen mit einem Angriff auf den Propheten des gutsituierten Indifferentismus eröffnete, staunte Strauß: er habe dem Menschen doch nie etwas gethan! Etwas von dieser Art, alles persönlich zu nehmen, liegt auch sonst in seinem Wesen. Seine

Empfindlichkeit zerstörte ihm noch auf dem Totenbett die lebenslange Gemeinschaft mit Vischer. In seinen Briefen, die zu den lesenswertesten unserer Litteratur gehören (herausgegeben von Eduard Zeller 1895), spürt man zuweilen eine Schwäche, die durch theologische Vorbildung so leicht wie jene halb unbewußte Freude Vischers am Verbotenen großgezogen wird: eine nachtragende, fast tückische Bosheit, z. B. seiner Frau gegenüber, von der er sich scheiden ließ; und selbst in mehreren seiner litterarischen Arbeiten, wie denen über A. W. Schlegel und Immermann, sprechen kleinliche Empfindungen mit. Dagegen gehören die beiden Biographien von Voltaire (1870) und besonders von Hutten (1858) zu den vorzüglichsten Werken der Art, die wir besitzen.

Den gleichen Gegensatz wie bei den Kritikern und Ästhetikern treffen wir bei den Litterarhistorikern. August Koberstein (1797—1870) war Parteimann in litterarhistorischer Hinsicht, mit ganzem Herzen bei den Romantikern; politische Fragen hielt er seinen wissenschaftlichen Arbeiten ganz fern. August Vilmar (1800—1868), der geist- und gemütvolle, aber fanatische Verfasser der vielleicht verbreitetsten Geschichte der deutschen Nationallitteratur, konnte seinen leidenschaftlich konservativ-orthodoxen Standpunkt auch in diesem Werke nicht verleugnen. Heinrich Kurz (1805—1873) hat als Burschenschafter, als oppositioneller Publizist, als liberaler Docent Verfolgungen zu erleiden gehabt; seine Litteraturgeschichte aber sucht jedem Schriftsteller ohne Rücksicht auf seine Tendenz gerecht zu werden, ohne freilich Sympathien und Antipathien ganz zu verleugnen. Wilhelm Wackernagel (1806—1869) war zu Hause ein entschiedener Politiker; seine litterarhistorischen Arbeiten aber streben völlige Objektivität an. Karl Goedeke (1814—1887) war schon einen Schritt näher an der Verbindung der Tagesfragen mit der historischen Forschung: sein lebhafter Anteil an allem Volksmäßigen, seine heftige Abneigung gegen Heine als einen Verderber des Volksgeistes, seine Sympathie mit Grillparzer und besonders mit Raimund färbte sich zuweilen durch Aussprüche von direkt politischer Tendenz. Aber G. G. Gervinus (1805—1871) war überhaupt immer und überall Politiker, mochte er nun Geschichtswerke schreiben oder zu den tapferen Göttinger Sieben gehören, die 1837 gegen den Verfassungsbruch protestierten. Seine epochemachende „Geschichte der deutschen Nationallitteratur“ (1835) ist eine Absage an rein litterarische Interessen: das politische Zeitalter soll das

ästhetische ablösen, die Litteratur soll nur noch den Zwecken nationaler Wohlfahrt dienen. Ein Rechthaber von typischem Gepräge, der sich in seinem langen politischen Leben nie auf einem Irrtum überraschte, für rein künstlerische Werte kaum zugänglich, kritisiert Gervinus von oben herab Werke und Verfasser in oft unerträglich schulmeisterndem Tone. Die Gesinnung ist überall die Hauptsache, so daß eigentlich nur Lessing ganz nach dem Herzen des Richters ist; die Lyrik wird verächtlich neben den „großen Gattungen" zurückgeschoben; die Form spielt kaum eine Rolle, wie denn auch Gervinus selbst einen unerlaubt „papiernen" Stil schrieb. Aber er war ein Mann von sehr viel Geist und historischem Blick, von ungemeiner Belesenheit, von mächtiger Energie: die flutenden Massen der deutschen Litteratur zu beherrschen, zu festen, übersichtlichen Gruppen zusammenzuballen, war er geschaffen. Große Tendenzen herauszuerkennen, verwandte Naturen zusammenzustellen, besaß er die glücklichste Gabe; im einzelnen ist seine Charakteristik schon um jener politischen Parteifärbung willen immer einseitig. Auf diesem Wege schritt dann Julian Schmidt (1818—1886) weiter, ein äußerst lebhafter Vorleser, der mit dem Buch in der Hand vor uns steht, auserlesene Partien herausholt, bespricht, sich dann nervös über den weißen Zwickelbart fährt und das Buch hastig mit einem apodiktischen Endurteil in die Ecke wirft, um zu einem neuen zu greifen. In der Erfassung der kulturhistorischen Atmosphäre unübertroffen, in der Kunst litterarischer Analyse kaum erreicht, hat der geistreiche und grundehrliche Redakteur der „Grenzboten" durch die Unbedingtheit seines stets politisch beeinflußten und moralisierend gefärbten Urteils der voreiligen Dilettantenkritik in Deutschland leider großen Vorschub geleistet und auf lange Zeit eine unbefangene Würdigung litterarisch wertvoller Erscheinungen aus dem konservativen oder dem katholischen Lager fast unmöglich gemacht.

Schwanken so die Männer zwischen politischer und unpolitischer Haltung, so stehen die Frauen, soweit sie sich an der Litteratur beteiligen, fast durchweg auf dem Standpunkt, ein tapferes, energisches Eingreifen in die Tageskämpfe sei unvermeidlich. Eine Kämpfernatur ist vor allem auch jene merkwürdige Frau, deren Name seit Jahrzehnten unter unverdientem Spott durch die Litteraturgeschichten gezogen wird. Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880), einem der vornehmsten mecklenburgischen Adelsgeschlechter entsprossen, hat

das Unglück gehabt, zu einer Zeit (1850) zum Katholizismus überzutreten, in der dieser Schritt längst nicht mehr „Mode“ war. Was man an Luise Hensel bewunderte, galt bei ihr nur für eitle Effekthascherei. Man kann ihr nicht größeres Unrecht thun. Sicherlich besaß das schöne Mädchen mit den tiefsinnigen Augen, die Tochter des berühmten „Theatergrafen“, dem die Bühne über alles ging, eine gewisse Neigung zur Schauspielerei, und als sie nach der rasch erfolgten Ehescheidung von ihrem Vetter (1829) Europa und andere Weltteile auf Pücklers Spuren unermüdlich durchfuhr, war diese Ruhelosigkeit der interessanten Frau auch nicht gerade eine Schule zur Schlichtheit. Aber die Ursache zu jener leicht komödiantischen Neigung lag nicht in Effekthascherei, sondern tiefer: in jener Begier der Zeit nach pathetischen Momenten, nach Wegtäuschung aus dem Alltagsleben, nach Aufregung. Sie will sich begeistern; deshalb zeichnet sie auch in ihren Romanen so gern den Idealmenschen, den Übermenschen, auf den sich jetzt die Sehnsucht der ganzen Zeit richtet.

Als Karl Hillebrand ihre Briefe an Pückler las, waren sie ihm „eine wahre Entdeckung“:

> Die echte und tiefe Religiosität, die aus den Briefen der Gräfin atmet, ihre reine tiefgefühlte Neigung, ihre natürliche Würde und Vornehmheit, die Höhe und Freiheit des Standpunktes und der ganzen Weltanschauung wirken so wohlthuend-beruhigend nach der permanenten Aufgeregtheit Bettina's, daß man der Herausgeberin nicht genug Dank wissen kann, sie gerade nach der Korrespondenz der geistreichen Phantastin eingeschaltet zu haben. Dabei ist Fülle des Geistes, Fülle und Ursprünglichkeit. Und wie das Gefühl und der Gedanke, so die Form leicht und doch individuell, individuell und doch geschmackvoll; anmutig und ausgeprägt zugleich: so etwas ist keine gemeine Ware, vornehmlich in unserer Zeit, und es will uns bedünken — wenn unser Gedächtnis uns nicht trügt —, daß auch bei Ida Hahn die Briefschreiberin eine ganz anders bedeutende Natur offenbart als die Schriftstellerin.

Ich glaube, wer sich die Mühe giebt, diese Erscheinung vorurteilslos zu betrachten, wird diesem begeisterten Urteil näher kommen als dem landläufigen Zerrbild. Und gerade wir verstehen sie vielleicht wieder besser als frühere Generationen. Denn vielfach klingen die geistvollen Bekenntnisse ihrer Romanheldinnen so merkwürdig modern! Die unbefriedigte Sehnsucht, so gewiß sie von George Sands „Lelia“ (1833) stark beeinflußt ist, erhält eine an Huysmans und Maupassant gemahnende Form, wenn die „Er-

fahrung" als solche der böse „Entzauberer" heißt; der Konflikt zwischen idealisierendem Traum und wirklichem Anblick etwa einer berühmten Landschaft wird in einer Weise ausgeführt, die an Jacobsens „Niels Lyhne" erinnert; die zerstörende Wirkung der dem Dichter unentbehrlichen geistigen Aufregung wird viel eher in der Manier neuerer Künstlerromane geschildert, als in der der romantischen Künstlertragödien. Trotz allen Einflüssen bleibt Originalität genug in der Reihe von Romanen, die von 1838 („Aus der Gesellschaft"), dem Erscheinungsjahr von Hauptromanen des Jungen Deutschland (Gutzkows „Seraphine" und Laubes „Kriegern"), bis 1846 („Sibylle") in rascher Folge aus ihrer Hand hervorgingen. Ein leidenschaftliches Suchen bleibt, das in seiner Form ganz neu ist: sie hat zuerst wieder den Grund der ständigen Enttäuschungen in der Seele des Menschen statt in der Natur der Dinge gefunden; sie hat zuerst wieder „die Unvergänglichkeit der Gefühle" ersehnt, wo die andern nur die Unvergänglichkeit der Erscheinungen begehrten. Diese Frau hat in der Psychologie des Unbefriedigtseins alle Künstlerromane der Romantik und alle Genieromane des Jungen Deutschland hinter sich gelassen. Und ihre tiefe Sehnsucht nach einem unveränderlichen, die ganze Seele still und groß ausfüllenden Gefühl hat in ihrer Bekehrung Ruhe gefunden. Sie, die schon in ihrem ersten Roman der Heldin einen Kopf gab mit „dem Schnitt einer Madonna und dem Ausdruck einer Sibylle", sie hat mit subjektiver Notwendigkeit von der Verehrung der Sibylle, der geistreich andeutenden, unverstandenen Prophetin, sich zur Anbetung der Madonna gewandt und ist als fromme Klosterfrau gestorben. Aber ihre dichterische Bedeutung war mit der Bekehrung erloschen, eben weil sie so ganz auf dem Suchen, dem unruhigen Tasten, dem beständigen Versuch, sich in große Seelen hineinzufühlen und auch — hineinzuspielen, auf der Veränderlichkeit der Gefühle bei der Unveränderlichkeit der Grundrichtung beruht.

Und neben dieser Augustinusnatur, deren erste Lebenshälfte nur ein Ringen und Zielen nach der stillen Begeisterung der zweiten war, steht nun in gleich eifrigem Katholizismus ein Mann wie Graf Franz Pocci (1807—1876), der Münchener mit seiner behaglichen Lebensfreude neben der Mecklenburgerin mit ihrem oft von ihr beklagten Talent, alles zu analysieren, der unerschütterliche Romantiker neben der enttäuschten Zweiflerin, der

Humorist neben der pathetischen Seele. Wenn die Gräfin Hahn, wie ihre Heldinnen, alles durchprobiert, Wissenschaften, Künste, Eleganz und Wohlthätigkeit, und an allem verzweifelt, so finden sich bei dem Dichter der naiven Kinder- und Volksbücher all diese Elemente gemütlich beisammen: er ist ein studierter Jurist, er ist ein eifriger, über den Dilettantismus herauswachsender Zeichner und Illustrator, auch Komponist und vorzüglicher Klavierspieler; er bekleidet ein hohes Hofamt; er ist unermüdlich um das geistige tägliche Brot des Volkes, um belehrende Aufheiterung und erbauenden Unterricht besorgt. Wie sein Freund Schwind hat er etwas Anachronistisches, Mittelalterliches in der Art seiner Stilisierungen wie in der Vorliebe für Totentänze und ähnliche tragikomische Motive; wie Hoffmann von Fallersleben hat er in seiner Produktivität, in seiner gleichmäßig geheizten Poetenstimmung, in seiner Gleichgültigkeit gegen Kritik und — Selbstkritik etwas vom Wesen der anonymen Volksdichter. Aber er ist so durchaus katholisch und konservativ, wie jener protestantisch und liberal. Eine geringe Zahl fester Typen erschöpfen nicht nur sein litterarisches, sondern auch sein politisches und sociales Interesse: dieser Bauer, dieser Landsknecht, dieser Pfarrer sollen auch im Leben bleiben, wie er sie in seinen zahllosen Improvisationen zeichnet. Seine litterarische Bedeutung verdankt er besonders dem Umstand, daß seine (und Schwinds) Mitwirkung hauptsächlich den „Fliegenden Blättern" (begründet 1845) die Richtung gab, die sie noch heut einnehmen. Die Mischung von wohlwollender Belehrung und unbefangener Heiterkeit, von origineller Erfindung und Fortführung alter Typen, von Wort und Bild, die unserem beliebtesten humoristischen Blatt das äußerliche Gepräge verleihen, teilt es freilich mit englischen und (bis auf die unbefangene Heiterkeit!) mit französischen Vorbildern; aber die konservative Grundrichtung, die lyrischen Beigaben, der strenge Ausschluß aller direkt politischen, aller nicht „familienhaft" gehaltenen, ja aller überscharfen Pointen bildet eine Eigenheit der „Fliegenden Blätter", die ganz besonders aus Poccis Tradition stammt.

In den „Fliegenden Blättern" erschien auch, an gutem Platz, zuerst das nachgelassene Werkchen eines älteren Autors, der an Pocci erinnert: Ludwig Aurbachers „Lalenburger". Ludwig Aurbacher (1784—1847), Lehrer am Kadettenkorps in München, ist wie sein Landsmann ein frommer Katholik; aber wie dieser

flüchtet er lieber in die kirchliche Einheit des Mittelalters, als daß er in die Polemik des Tages hinabstiege. Die Gräfin Hahn diskutiert in ihren Romanen die Eigenschaften der verschiedenen christlichen Kirchen — Aurbacher giebt ältere katholische Gesänge und Dichtungen des Angelus Silesius heraus. Eine Erneuerung alter Volkspoesie, wenn auch der Form nach prosaisch, bringt auch sein vortreffliches „Volksbüchlein" (1826), durch das die Abenteuer der sieben Schwaben und die Geschichte des ewigen Juden von neuem volkstümlich werden. Jener Verweisung der A. W. Schlegel, Tieck, Justinus Kerner auf die alten „Volksbücher" ward mit diesen in Auffassung und Darstellung gleich musterhaften Verjüngungen alter Volksanekdoten endlich Genüge gethan.

Deutlicher noch als zwischen der Gräfin Hahn und Pocci oder Aurbacher kommt der Gegensatz unpolitisch-zeitloser Ideals und politischer, dem Moment geltender Tendenzen in einem Ehepaar zur Geltung, das für diese Epoche typische Bedeutung hat. Heinrich und Charlotte Stieglitz — das ist gleichsam die Ehe des abstrakten „Poeten", wie ihn sich die Zeit vorstellte, mit der „bedeutenden Frau", wie sie sie malte. Es ist eine Vermählung der (freilich altersschwach und matt gewordenen) Romantik mit dem Jungen Deutschland. Und bezeichnend ist es wieder, wie viel bedeutender die Frau ist.

Heinrich Stieglitz (1801—1849) hatte das Unglück, äußerlich ganz dem romantischen Künstlerideal zu entsprechen: mit seinen dunkeln feurigen Augen und schwarzen Locken kam er seiner verliebten Braut wie ein echter „Räuberhauptmann" vor, und seine Nerven, ein beständiges Schaukeln von großen Vorsätzen zu tiefster Depression, Ekel vor aller regelmäßigen Arbeit, naivster Egoismus und unbedingte Rücksichtslosigkeit — das waren auch für seine Freunde ebenso viele Beweise vollgültiger dichterischer Anlage. Sie wären es auch heute in gewissen Litteratenkreisen. Charlotte und mehr noch die Freunde vom Jungen Deutschland, Th. Mundt vor allen, waren noch in der Vorstellung des nervösen Unglückspoeten befangen, deren Wandlungen von Brentano zu Grabbe wir verfolgt haben: Kopfschmerzen bewiesen mehr dichterische Begabung als ein gelungenes Gedicht, blitzende Augen mehr als ernste Selbstkritik, und der „Kainsstempel" war die allerunanfechtbarste Beglaubigung.

Stieglitz war einer von den vielen Philologen, die an Rückerts Beispiel litten. Eine polyglotte Geschäftigkeit führte zu „Bildern

des Orients" (1831—1833), leblosen bunten Bilderchen aus Arabien und Persien und China, lässig in der Form, charakterlos im Inhalt. Dann versucht er sich, durch seine Umgebung angetrieben, in den „Stimmen der Zeit" (1833) als heimischer Seher und beweist nur, wie ganz unpolitisch er im Grunde war. Nach dem Tode seiner Gattin sank er zusammen wie Wilhelm Hensel nach dem der seinen; zuletzt wurde es auch seinen Freunden klar, wie hohl und leer die mühsame Dichterbegeisterung war, an die sie so treu geglaubt hatten. Nur der Schatten seiner Frau hat dem anspruchsvollen Dichterling einen Raum in der Litteraturgeschichte gewahrt. So sorgt die Treue auch über das Grab hinaus für den Unwürdigen.

Charlotte Stieglitz (1806—1834) war eine sehr liebliche Erscheinung. Die Hoheit, die ihr die gedankenvolle hochgewölbte Stirn und die stolze „keck gehobene Nase mit einem leise geschwungenen Adlertypus", vor allem aber ein „leise verschmähender Zug" um die Lippen verleihen, wird durch die Anmut der jugendlich aufgebundenen braunen Locken, durch den milden Glanz der nachdenklichen Augen, durch das frische Inkarnat der mit sanften Grübchen geschmückten Wangen gemildert. Und so war sie: stolz und sanft, aristokratisch und liebevoll. Zu dem suchenden Egoismus der Heldinnen des Jungen Deutschland bildet ihre „zu große Fülle übersinnlicher Liebe" einen scharfen Gegensatz: „Ich wußte es nie, und weiß es noch nicht, wo ich mit meiner Liebe hin soll", schrieb sie einmal in ihr Tagebuch. Als Schülerin ward sie durch einen verehrten Lehrer dem Pietismus nahe geführt; später, sehr aufgeklärt, hat sie all ihre Liebesfülle dem schwachen Mann zugewandt, der diese Fülle nicht tragen konnte. Gewiß hat man sie, trotz manchen Künstlertalenten, mit Recht eine „eigentlich mehr philosophisch-reflektierende als künstlerische Natur" genannt; aber ein geheimes poetisches Bedürfnis verriet sich doch in der Weise, wie sie sich ihren Geliebten umdichtete. Ja mehr noch: sie setzte ihren Stolz darein, ihn zu der ganzen Bedeutung, die sie in ihm schlummern sah, herauszubilden. So bescheiden sie neben ihm zurücktrat — wäre er ein echter Künstler geworden, so wäre er ihr Kunstwerk gewesen. Unablässig hilft sie ihm, tröstet und ermuntert, kritisiert und lobt. Vor allem aber sucht sie ihn aus seiner gefährlich zeit- und bodenlosen blassen Idealwelt, aus seiner Hölderlinschwärmerei und seinem „Exotismus" auf den Boden der Zeit zu führen. „Soll der Künstler denn frei von aller Epoche sein",

fragt sie, „oder nicht vielmehr seine Zeit zum höchstmöglichen Grade der Vollendung heben?“ Und feurig ruft sie ihm noch in dem letzten Monat, den sie erlebte, zu: „Weltherzen haben die Menschen jetzt. Das ist das Köstliche, das ist die junge Zeit, darin ist Lebensmut. Schließe dich der jungen Zeit an ... Dann findest du den rechten Stoff, in diesen Weltinteressen ... Du brauchst gar nicht über Zeit und Freiheit viel zu sprechen; deine ganze Stimmung wird Freiheit atmen ...“ Sie spricht dem Mann, der an seinen Berufssorgen herumnagt und „in bequemer Verzweiflung“ (ein Wort Mommsens) alle Hoffnungen aufgeben will, mit den herrlichen Worten zu: „Ich nenne resignieren nicht: sich zum Lump machen; nein, sich zum Herrn machen, sich zum Herrn darüber machen.“ Männlich tapfer erklärt sie: „Sich Glück schaffen, wer das nicht vermag, für den sind alle äußeren Glücksgüter vergebens.“ Es ist alles umsonst. Er weiß mit ihrem Geist und ihrem Herzblut nichts Besseres zu thun, als daß er ihre Worte fein säuberlich aufnotiert. Sie hofft und hofft immer wieder. Oft ist auch sie nah am Verzagen; aber wo er mit seinen Leiden kokettiert, befolgt sie ihren Spruch: „Mit deinem Schmerz wie mit deinem Gebet geh in dein Kämmerlein — allda wird er geheiligt.“ Sie richtet sich immer wieder an großen Erscheinungen auf. Schließlich konnte sie ihren schönen Traum doch nicht mehr aufrecht erhalten. Körperliche Leiden kamen dazu: eine unglückliche Kissinger Kur hatte sie krankhaft erregt. Seit Jahren trug sie sich mit der Idee, daß ein tiefer Schmerz ihren Gatten aus seiner Neurasthenie lösen, ihn zu dichterischer Produktivität freimachen könnte. Es war ein Gedanke, so recht aus dem Kultus des großen Moments erwachsen und nicht frei von jener Vermischung der Wirklichkeit mit dem Leben der dramatischen Figuren, das uns früher so vielfach begegnete; vor allem aber war es ein Gedanke der Liebe. Äußere Anlässe gaben nun den letzten Anstoß: am 29. Dez. 1834 erdolchte sie sich, nachdem sie in einem erschütternden Brief dem Vielgeliebten Lebewohl gesagt und noch mit rührender Überlegung für seine Angelegenheiten Fürsorge getroffen hatte. Mit furchtbar sicherer Hand traf sie sich ins Herz.

Die That verfehlte ihr Ziel. Er stellte seinen Schmerz um die Gattin vor aller Welt aus, wie früher seine Klagen über eigenes Elend; das war das Ergebnis. Und dennoch glauben wir, daß die Zeitgenossen in richtigem Gefühl handelten, wenn sie die

That feierten; daß Männer wie Alexander von Humboldt und Böckh sich nicht ganz vergriffen, wenn sie die „Alceste“ feierten, „die für ihren Gatten hinabstieg zum Hades“. Und es schmerzt uns, daß ein Mann wie H. von Treitschke wie an der Charlotten in manchen Punkten nahe stehenden Rahel, so auch an ihr sich versündigt hat, indem er ihrer heldenhaften Verirrung gegen die sichersten Zeugnisse andere Motive unterlegte, als sie selbst angab. Enttäuschung hat mitgewirkt, gewiß; aber sie hätte sie weiter ertragen ohne Murren, hätte sie von dem Selbstmord nur für sich selbst Heilung erhofft. Und das eben fühlten die Zeitgenossen als das Neue, Bedeutsame: daß in dieser Epoche der Halbheiten eine Persönlichkeit sich selbst bis zum Tode getreu blieb, daß sie ihr Leben einsetzte für ihr Ideal. Darum gehört diese That, mag man die Verschwendung eines schönen und reichen Lebens sonst noch so sehr bedauern, mit Strauß' „Leben Jesu“ und mit dem Protest der Göttinger Sieben zu den Ereignissen, die eine neue Zeit reifen ließen. Man lernte wieder Ernst machen mit seinen Idealen. Den Dichtern der Revolution, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, wird niemand, wie er auch sonst über sie urteile, abstreiten können, daß sie tapfer ihre Existenz für ihre Ideale einsetzten. Damals war das selbstverständlich geworden; zur Zeit Georg Büchners erregte es noch Kopfschütteln selbst bei den Gleichgesinnten. In der Schule feiert man wohl immer noch den patriotischen Selbstmord des Curtius und des Kodrus; so verzeihe man auch den Selbstmord aus Liebe einer Frau, die geistig und sittlich so hoch stand wie wenige.

Sahen wir hier zwischen den Ehegatten den Konflikt der weltscheuen Dichterherrlichkeit und des tapferen Mitfühlens mit der Zeit sich abspielen, so haben wir nun zwei ganze Gruppen einander gegenüberzustellen, die diesen Gegensatz zur vollsten Anschauung bringen. Es ist eine süddeutsche und eine norddeutsche Gruppe. Die Männer der idyllischen Weltflucht stehen jeder für sich, die beiden Schwaben Waiblinger und Mörike, die beiden Österreicher Feuchtersleben und Stifter. Die Männer des Tageskampfes bilden eine geschlossene Gemeinschaft, die freilich durch fremden Druck noch enger wird, als sie sonst vielleicht geworden wäre: sie bezeichnen sich selbst als das „Junge Deutschland“. Neben den älteren Vorkämpfern Heine und Börne gilt dieser Kriegsname den vier Norddeutschen Wienbarg, Laube, Mundt, Gutzkow, neben denen noch der ganz

unbedeutende Kühne herläuft. Zwischen beiden Gruppen aber steht als Vermittler (neben Vorläufern wie Bettina und Fürst Pückler) wieder ein Österreicher: Anastasius Grün, dem man in dieser Hinsicht noch seinen Landsmann Lenau gesellen könnte. Bis auf den „Benjamin des Jungen Deutschland", den frühreifen Gutzkow, sind sie in den Jahren von 1802 (Lenau, Wienbarg) bis 1808 (Th. Mundt) geboren; besonders reich aber ist das Jahr 1806, dem Laube, Charlotte Stieglitz, Feuchtersleben, Anastasius Grün, ferner noch Stirner, Werder und Wackernagel, endlich Friedrich Halm angehören. Solche produktiven Jahre drängen sich jetzt: 1813, 1817, 1819, 1821, 1828 sind Jahre, in denen die berühmten Namen sich stoßen, als habe die Zeit Eile, sich auszusprechen.

Eins ist all diesen Schriftstellern gemein, mögen sie nun zu der politischen oder der unpolitischen Gruppe gehören: die lebhafte Freude an der Fülle der Dinge, an der wiederentdeckten Natur. Dieses Moment sahen wir auftauchen, zu immer größerer Stärke sich emporringen — jetzt herrscht es unbedingt. Mörike und Stifter versenken sich andachtsvoll in das Spiel der Elementargeister, in den Bau der Gräser und die Reflexe der Sonne auf den Steinen; bei Wienbarg und Gutzkow nimmt dieselbe Lust an der Existenz den Charakter einer realistischen Verherrlichung des bunten Menschenlebens in seinen wechselnden Gestaltungen an. Hieraus erwächst bei Gutzkow (in Nachahmung fremder Muster) der „Roman des Nebeneinander" und hieraus bei Julian Schmidt die eigentümliche Technik seiner Litteraturgeschichte, die synchronistisch die ganze Menge gleichzeitiger Erscheinungen zu überblicken sucht, wo frühere Litteraturhistoriker alles auf den dünnen Faden einer fortlaufenden Schnur zogen. Ganz ebenso freut sich die bildende Kunst, breite Massen zu veranschaulichen: Ernst Rietschel (1804—1861) versammelt die Helden der Reformation um sein Luther-Standbild in Worms, wie Kaulbach (1805—1874) sie auf den Wandgemälden des Berliner Museums vereinigt; und sogar der alte Meister Rauch (1777—1857), wie Kaulbach und Stieglitz aus dem kleinen Arolsen in dem „Genieländchen" Waldeck gebürtig, sogar er geriet unter den Einfluß dieser Richtung und seines Lieblingsschülers Rietschel und ließ seinen alten Fritz auf dem Berliner Denkmal Parade über alle berühmten Preußen der friedericianischen Zeit abhalten. Wie weit sie auch auseinandergehen, dies ist ihr allgemeiner Ruf:

Der Luft, dem Waſſer, wie der Erden
Entwinden tauſend Keime ſich

und jubelnd ſagen ſie, was Mephiſtopheles grimmig ausſpricht: „Und immer cirkuliert ein neues friſches Blut!“

Am naivſten ſpricht ſich dieſe Lebensluſt bei jenen beiden Schwaben aus, die freilich, obwohl Jugendfreunde, recht verſchiedene Wege gingen. Wilhelm Waiblinger (1804—1830) iſt ein Sohn der alten Reichsſtadt Heilbronn. Der Drang, ein romantiſches Leben zu führen, trat früh hervor, wie ſeine anmutig erzählten Jugenderinnerungen zeigen: harmlos in kecken Wanderfahrten ins Blaue hinein, verhängnisvoller in dunkeln Liebesabenteuern. Aber alles war ihm nur Behelf und Vorbereitung, bis er, zuerſt 1827, nach Italien kam. Seit 1826 blieb er dort und lebte in Rom abenteuerlich genug, in zerlumpten Rock und verwildertem Haar, aber glücklich wie ein königlicher Bettler, entzückt von allem, was er ſah, und gleichgültig gegen den Spott der Fremden. Eine leidenſchaftliche Sehnſucht nach Unſterblichkeit fand in der günſtigen Aufnahme ſeiner erſten Lieder und Erzählungen Nahrung; ſein Geniekultus ſchreckte ſo wenig wie Stieglitz' Nervoſität treue Freunde zurück, zumal er wirklich liebenswürdig war; aber dauernd ihm zu helfen waren ſie nicht im ſtande. So ward auch dieſer begabte Lyriker und witzige Humoriſt, wie ſo viele „Epigonen“, „mehr Objekt der Poeſie als Dichter“. Der eitle, dem undankbaren Deutſchland feindliche Nachahmer Byrons und Hölderlins dichtete ſein Leben zu einer Eichendorffſchen Novelle um; und bei aller Bedrängnis, bei körperlichen Leiden und verſagender Kraft war ſein Glück an der ſchönen Natur, ſeine Freude an jeder maleriſchen Geſte einer Sicilianerin, ſein Behagen an dem Klang der Sprache ſelbſt ſtark genug, um ihn zu entſchädigen für alles, was ihm fehlte. Noch auf dem Totenbett ſang und predigte er italieniſch und ſchrieb in die Heimat die Abſchiedsworte: „Lebet wohl, geliebte Eltern! Ich ſterbe auf römiſchem Boden.“ Seine Dichtungen erfreuen durch reine Form, durch Wohlklang und Heiterkeit; aber es fehlt ihnen der ſpecifiſche Gehalt, auch das Eigenſte (außer den Satiren) klingt überſetzt.

Individuell dagegen in jeder Zeile war das eigenwilligſte der ſchwäbiſchen Originale, Eduard Mörike (1804—1875). Der Pfarrer von Kleverſulzbach bei Heilbronn war keine poetiſche Erſcheinung wie der „Räuberhauptmann“ Stieglitz oder der zerlumpte

Vagant Waiblinger; vielmehr ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Cylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen Philisteriums, das Justinus Kerners Familienleben oder Schwabs ganze Haltung so anmutend verklärt. Er hat sich auch nicht in „Ideenkrämpfen" mit Projekten herumgeschlagen, die er nicht ausführen konnte, sondern erst behaglich und leicht produziert und später ohne Kummer geschwiegen. Und doch war gerade er der echteste Dichter dieses Zeitraums, vielleicht kein so großes Talent wie Lenau, aber ein reineres. Erlebt hat er nicht viel: er wuchs in Ludwigsburg (wo er am 8. September 1804 geboren wurde) unter Freunden auf, die mit ihm gemeinschaftlich Traumstädte erbauten und sich in einer erfundenen Sprache unterhielten, studierte Theologie und erhielt nach verschiedenen ländlichen Vikariaten die Pfarrei in Kleversulzbach (1834), die er nach neun Jahren niederlegte. 1851 siedelte er nach Stuttgart über und schloß, siebenundvierzig Jahre alt, eine Ehe, der zwei Töchter entsproßten. Nach 1856 erschienen nur noch vereinzelte Gedichte von dem in den dreißiger Jahren sehr produktiven Dichter. Am 4. Juni 1875 ist er nach schweren Leiden, die liebevolle Fürsorge erleichterte, gestorben.

Wie diesem idyllischen Leben äußerlich jeder Sturm erspart blieb, heftige Erschütterungen der ganzen Existenz, wie Vischer und Strauß sie durchzumachen hatten, fern blieben, so ist auch sein inneres Leben von allen heftigen Katastrophen verschont worden. Es lag nicht etwa daran, daß er mit kühler Vornehmheit oberhalb der Welt gethront hätte, wie etwa Wilhelm von Humboldt; er war weichherzig, ein frommer Christ, ein warmer Patriot, er lebte mit und in seinen Freunden, und herzliches Spiel mit Kindern war ihm unentbehrlicher Sonnenschein. Aber er gehörte zu jenen Naturen, in deren Nähe jede heftige Bewegung sich zu weicher Schönheit abtönt, deren innere Harmonie alles sich angleicht, was in ihren Lebenskreis kommt. Die Poesie, der er ganz und gar angehörte — denn bei allem spielenden Anschein war er ein so ernster Künstler wie nur je einer —, sie war für ihn nur ein Bestandteil einer allgemeineren Kunst: der Kunst, die Sehnsucht aller Dinge nach Schönheit zu erfüllen. „Ist denn Kunst", heißt es in seinem Roman, „etwas anderes, als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns

die Wirklichkeit versagt?" Aber die „wir", denen die Kunst erfüllen soll, was sie begehren, sind nicht bloß die Menschen: seiner naturfrommen Seele haben auch die Dinge begehrendes, forderndes Gefühl. Die Lampe, die Uhr, das Kinderspielzeug begehren sich mit einem schöngeformten Wort auszusprechen, und er thut ihnen ihren Willen; oder er gehorcht auch dem Drang, selbst anmutige Formen herauszubilden, er sitzt an der Drechselbank, dreht Vasen, gräbt in das Grabkreuz für Schillers Mutter, die auf dem Friedhof neben der seinen ruht, selbst die Inschrift ein. Diese gesunde Lust, das Formen und Bilden auch an greifbarem Stoff zu versuchen, lag wohl in der Zeit; so hat auch der große Philolog Fr. W. Ritschl (1806—1876) gedrechselt, und die Freude am kunstgewerblichen Treiben übte Mörikes Freund Schwind gern auch an Pfeifenköpfen und ähnlichen Entwürfen. Aber bei Mörike ist diese Liebhaberei kein Nebenwerk, wie denn überhaupt in seiner glücklichen Natur eins in das andere greift, ergänzend und helfend. Er ist überhaupt ein „Boßler", wie man in Süddeutschland sagt, voll Freude am Herrichten kleiner Kunstwerke jeder Art; unerschöpflich ist er in Gelegenheitsgedichten, die jenen liebenswürdigen Charakter sorgfältig bedachter Zwecklosigkeit tragen, der weibliche Handarbeiten zu schmücken pflegt. Immer wieder muß man seine herrlichen Verse auf eine Lampe citieren, die seine eigene Art unvergleichlich charakterisieren:

Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieselbe Gabe aber, aus jeder von anderen kaum beachteten Kleinigkeit ein Kunstwerk zu gestalten, selig in ihm selbst, verleiht auch den vollendeten Gedichten und größeren Schöpfungen Mörikes ihren Zauber. Er ist ein Lyriker von solcher Unmittelbarkeit, von so fleckenloser Schlichtheit, in jeder Linie ganz unter dem liebevollen Bann einer goldenen Notwendigkeit, so zart und so melodisch, daß hierin nur Eichendorff ihm verglichen werden kann. Von seinen Versen gilt Gottfrieds von Straßburg Lob der Verse Hartmanns von Aue: wie lauter und wie rein sind seine kryſtallenen Worte! sittig kommen sie an uns heran, schmiegen sich an uns und werden jedem offenen Sinn lieb. Und der Lyriker, der den Ton des Volksliedes traf wie kaum noch einer, der das „Verlassene Mägdlein" schuf („Früh, wann die Hähne krähn") und „Schön Rohtraut", er ist zugleich ein

Meister der Erzählungskunst wie jener Hartmann und wie Eichendorff, der Schöpfer der lyrischen Novelle, in der Theodor Storm und Paul Heyse den Spuren des von ihnen hochverehrten Meisters folgten. Seine Novellen und vor allem jene unvergleichliche Perle „Mozart auf der Reise nach Prag" (1856) zeigen eine nahe Verwandtschaft mit den Erzählungen Eichendorffs; aber er ist breiter, seine Behaglichkeit erinnert von fern an die altmodisch-heimische Umständlichkeit der Erzählungen eines J. J. Engel, eines Zschokke, nur daß das Zöpfchen ihn noch liebenswürdiger kleidet. Seine Ironie ist etwas pastoraler, pädagogischer, seine Zeichnung aber viel bestimmter, seine Erfindung unendlich reicher als bei jenen Vorgängern. Anmutig bringt die Freude am Kunstgewerbe auch in seine epischen Dichtungen: wie Gottfried Keller liebt er es, allerlei Wunder der Kleinkunst zu beschreiben. Behaglich ist auch sein Stil an solchen Stellen, die es irgend vertragen: will er Mozarts Reisewagen beschreiben, so baut er Sätze von so wohnlicher Schwerfälligkeit wie der alte Wagen selbst. Völlig steht er auf dem Standpunkt der alten Erzähler, daß der Epiker über sein Wissen niemandem Rechenschaft schuldet: fällt ihm plötzlich etwas ein, so hat niemand zu fragen, woher er es hat; und er darf Arabesken einflechten, wo es ihm gefällt. Auf jener Fahrt Mozarts ereignet sich ein kleines Unheil: ein Flacon mit kostbarem Riechwasser ist aufgegangen. Jeder neuere Erzähler, selbst vor Spielhagens strenger Schullehre, hätte erst den ganzen Wagen nach der Ursache des plötzlich sich verbreitenden Wohlgeruchs durchsuchen lassen: Mörike vermeldet einfach, was geschehen war. Woher es die Reisenden erfahren, ist ihre Sache.

Aber auch sein großer Roman „Maler Nolten" (1832), das erste Werk, das von ihm erschien, und das größte — 1838 folgten die Gedichte, 1839 Erzählungen, 1840 eine Blumenlese fremder und vortrefflicher eigener Übersetzungen klassischer Poesie, 1846 die „Idylle vom Bodensee" — auch dies höchst merkwürdige Denkmal der schwäbisch-klassizistischen Romantik besitzt einen zauberhaften Reiz. Kunstfehler hat es genug, und die liebenswürdigsten: der Dichter verweilt sich in freundlicher Betrachtung seiner Lieblinge, erzählt und spielt seinen Figuren wie wirklichen Gästen, wie seinen lieben Kindern Schattenspiele und Dramen vor, die den Gang der Handlung am unrechten Ort aufhalten, begleitet die Sterbenden fast zu predigerhaft wohlwollend auf ihren letzten Gang. Dennoch ist der „Maler

Nolten" ein köstliches Geschenk an alle, die Zeit haben zum Lesen. Eine gewisse pädagogische Tendenz durchwaltet auch dies Werk. Die reine Einfachheit ländlicher Naturen wird der Überfeinerung der Stadt- und Hofkreise in einer Weise gegenübergestellt, die an Goldsmiths „Vikar von Wakefield" erinnert — kann ja doch auch Mr. Primrose selbst, der englische Landprediger, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pfarrer von Kleversulzbach nicht verleugnen.

In der Komposition und der Psychologie steht der Roman denen der Epigonen nahe. Auch die Beimischung der „romantischen" Elemente ist in der Art „Wilhelm Meisters" und seiner Nachfolger gehalten: eine wahrsagende Zigeunerin spricht verhängnisvolle Worte, geheimnisvolle Verwandtschaften greifen in das helle Leben düster hinein, das Schauspiel im Roman und die Gespräche über Kunst fehlen nicht. Und dennoch ist es ein Werk, wie Eichendorff oder Immermann, wie Tieck selbst es nie hätte schaffen können — auch wie es jetzt vorliegt, nachdem eine unvollendete Umarbeitung der ersten Fassung bei großen Besserungen keine volle Einheitlichkeit herstellen konnte. Die ungemeine Klarheit der zart gezeichneten Bilder (wie etwa der wundervollen Winterfahrt im ersten Teil), die melodische Abstimmung der Figuren von der edlen Konstanze bis zu der lieblichen Agnes und von dem schneidend scharfen Schauspieler bis zu dem weichen Träumer Nolten — das hat bei ihnen nicht seinesgleichen. Gewiß ist der Roman viel zu lyrisch und auch der Abschluß mit dem Dreiklang Wahnsinn, Blindheit und Verzweiflung ist mehr dem Bedürfnis nach einem musikalisch stark wirkenden Schlußaccord entsprungen als der Anlage der Handlung und der Charaktere. Aber — wir leben hier eben nicht in unserer Welt. Trotz aller kräftigen Einzelbeobachtung, trotz allen sogar realistischen Details selbst in den phantastischen Märchen bleibt Mörikes Welt immer eine lyrische, in der eigene Gesetze gelten, musikalische möchte ich sagen, die stärker sind als Psychologie und epische Logik. Denn Mörike ist in letztem Grunde ein mythologischer Dichter. Hierin liegt die Eigenart wie seiner Epik so seiner Lyrik. Ganz einzig steht er hierin — trotz Lenau — in seiner Zeit, und nur den Engländer Keats (1795—1820) mag man ihm vergleichen. Keats teilt mit unserem schwäbischen Hellenen die doppelte Begeisterung für national-volkstümliche Sage und für antike Formenstrenge. Sein berühmtes Gedicht auf eine griechische Urne bildet zu Mörikes Strophe auf eine Lampe das Gegenstück; und ganz und gar hätte

Mörike die Worte wiederholen können, die Keats beim Betrachten der musizierenden Figuren auf einer Urne spricht: „Süß sind Melodien, die wir hören, süßer, die wir nicht vernehmen.“

Denn hier gerade liegt Mörikes wunderbarste Kraft: Melodien zu hören, die wir nicht vernehmen, Bewegungen zu sehen, die in den stillen Gliedern schlummern. Er sieht auf der Ecke einer Landkarte einen Baum und ein paar Figuren gezeichnet — und die Äste werden lebendig und die Figuren feiern ein Fest. So entstand den alten Völkern die ganze Fülle der Elfen und Nixen und anderer Elementargeister. Und ganz unerschöpflich ist er in der so recht mythologischen Kunst, die Bewegungen sogar der vom Ton bewegten Luft uns sichtbar zu machen. Er führt Th. Storm an die Wiege des schlafenden Töchterleins und deutet auf zwei Rotkehlchen, die im Bauer vor dem Fenster standen: „Richtige Gold- und Silberfäde ziehe sie heraus; sie singe so leise, sie wolle das Kind nit wecke.“ Mörike lebte ganz in der Musik, vor allem in ihrer häuslichen Übung, auch hierin ein rechter Nachfahr Martin Luthers, von dem er mütterlicherseits abstammte; sein Liebling war, wie man wohl begreift, Mozart, während all die Stürmer, Lenau wie die Gräfin Hahn, für Beethoven schwärmten. Und wie die Alten eine unhörbare Harmonie der Sphären träumten, so dichtet er Musik in alle Natur hinein. So ward den Alten die dumpfe Waldesstille zum hörbaren Lachen des Pan. Auch hier gilt für ihn das Wort, das er zu seinem Maler Nolten sprechen läßt:

> Wie gern erkannte ich es an, daß deiner Kunst von seiten der Romantik, die dir nun einmal im Blute sitzt, kein Schaden erwachse. Du hast ein für allemal die Blume der Alten rein vom schönschlanken Stengel abgepflückt, sie blüht dir unverwelklich am Busen und mischt ihren stärkenden Geruch in deine Phantasie; du magst nun schaffen, was du willst, nichts Ungesundes, nichts Verzwicktes wird von dir aufgehen.

Das Grausige scheut auch er nicht, so in der düstern Erzählung „Lucie Gelmeroth“, die doch versöhnlich schließt wie das unheimliche Märchen „Die Hand der Jezerte“. Aber lieber noch schafft sein Geist, wie der des Volkes, heiter spielende Sagen und Märchen von harmlosen Dämonen, von bösen Fischern und dummen Riesen. Er führte diese Gestalten gern in das wirkliche Leben ein, erzählte von dem pedantisch-philiströsen „Herrn Sicheré“ Anekdoten wie von lebenden Personen, und dessen Umwandlung in den riesenhaften Sichern Mann bildet eine zweite mythologische

Schicht über der ersten. Nie aber läßt er wie Brentano seiner Phantasie die Zügel schießen; die Gestalten bleiben klar, möglich im mythologischen Sinne, lebendig. Denn auch hier übte er die Gabe des Maßes, die das schöne Gebet preist:

Wolleſt mit Freuden
Und wolleſt mit Leiden
Mich nicht überſchütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Beſcheiden.

Ein Mann des Maßes und des Beſcheidens iſt auch Adalbert Stifter (1805—1868). Aber er war kein Sonntagskind wie Eduard Mörike; ihm ergänzten ſich die Dinge nicht zu poetiſcher Vollkommenheit. Stifter erblickt nur, was wir alle ſehen. Er ſieht es klarer, zeichnet es beſtimmter ab; doch er bleibt Proſaiker. Er iſt ein Meiſter der Beſchreibung; zu beſeelen weiß er nicht.

Stifter iſt durchaus eine Schulmeiſternatur. Den Sohn des Leinwebers und Flachshändlers zu Oberplan im Böhmerwald trieb frühzeitig die Natur zum Lernen, zum Sammeln und Ordnen; daß er aber dennoch nicht, wie etwa Goethe, zum Forſcher berufen war, zeigt ſich in der frühen Neigung, auszuſuchen: glänzende Steine trägt er zuſammen, nicht Steine jeder Art. So bleibt es bei Stifter: er verehrt und bewundert die Natur — aber mit Auswahl. Er wird nie intim mit der Natur, ſo viel er ſich auch mit ihr beſchäftigt; und ebenſo bleibt ſie ihm gegenüber reſerviert. Die geheimſten Reize zeigt ſie wohl den Augen Mörikes, den glühenden Sinnen Annettens — ihm doch immer nur die Oberfläche. Die prüft und beſchreibt er dann aufs ſorgfältigſte. Er geht durch den Böhmerwald, den einzigen Forſt Europas, der noch Stücke von echtem „Urwald" aufweiſt, doch mehr mit den Blicken des inſpizierenden Schulrats, als mit Goethes anbetender oder Anaſtaſius Grüns jubelnder Naturfrömmigkeit; dann ruft er einen Baumſtamm auf, einen Bergkryſtall, einen Thalwinkel und überhört ſie genau, und nichts darf ausgelaſſen werden. Mit den Jahren ſteigert ſich die Pedanterie. Er blieb in ſeinem Beruf: erſt Hauslehrer in Wiener Adelsfamilien, ſpäter (1850) Schulrat. Seine Frau war ihm in liebender Verehrung unbedingt ergeben; Kinder beſaß er nicht, und eine Pflegetochter verlor er durch Selbſtmord: vielleicht hatte doch die liebevolle Strenge des Adoptivvaters den unerklärten Schritt beſchleunigt. Sein Verleger hängt mit bewundernder

Freundschaft an ihm; das erste Werk, die „Studien“ (1844—1850), hat sofort großen Erfolg, den die „Bunten Steine“ (1853) teilen. Was wunder, daß der von früh auf einseitig beanlagte Mann immer stärker seine Eigenarten ausbildete? Seine Art, das Gespräch für sich allein zu monopolisieren, war zuletzt so bekannt wie die gesellschaftlichen Monologe seines Gegenparts Hebbel; die unleidliche Breite, mit der er Bekannten einen neuen Schreibtisch beschrieb, machte ihn aber fast gefürchtet, während Hebbels Regen von Aphorismen gesucht ward. Er schreibt dann in seinen letzten Werken, dem „Nachsommer“ (1857) und dem „Witiko“ (1864—67), wie ein Lehrer, der Schülern diktiert und sie dabei gleichzeitig an Geduld gewöhnen will: „Witiko ging einige Male in dem Gemache hin und wieder. Dann setzte er sich auf einen Stuhl. Dann trat er an das Fenster und sah auf den Ort hinab.“ Haben wir da nicht den Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena“ leibhaftig vor uns, für den das Gebot: „Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten“ in einer Reihe steht mit: „Du sollst Gott fürchten und lieben“? Die gleiche Unfähigkeit, vielmehr die gleiche trotzige Absicht, Wichtig und Unwichtig nicht zu scheiden, beherrscht Stifters Weltanschauung und seinen Stil; und macht er einmal einen Unterschied, so geschieht es zu Ungunsten des Wichtigen. Er macht sich daraus sogar mit den Jahren eine Theorie zurecht. Hebbel hatte ihn als Blumen- und Käfermaler verspottet. Darauf antwortet Stifter mit einer heftigen Entgegnung. Sie bringt seine Kunstlehre nicht ganz, aber einen wichtigen Teil:

> Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen . . . Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelassenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündenden Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner. Wenn wir die

Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen ewigen Ziele entgegengehen sehen, so empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweise Epische. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden, die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.

Er kommt wiederholt auf dies Glaubensbekenntnis zurück. Der „Nachsommer", ein pädagogischer Roman, der die Erziehung eines Jünglings am Anblick späten, stillen Altersglückes schildert, ist ganz dieser Idee gewidmet. Hier sagt denn auch der Zögling: „Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß." Mehr noch als Grillparzer und Annette wird dadurch Stifter, recht ein „Fanatiker der Ruhe", zum typischen Vertreter jener müden, weltscheuen Lebensauffassung der Restaurationszeit. Er haßt das Große, weil es zu laut ist, weil jede starke Erschütterung ihm die „Unschuld der Dinge" verdirbt; denn gerade in der stillen Gleichmäßigkeit der Erscheinungen liegt für ihn der Zauber. Den bewundert er mit der ganzen Begeisterung seiner Zeit für die Schönheit des Lebens: „Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle sind gezogen von der Süßigkeit der Erscheinung und können nicht immer sagen, wo das Holde liegt. Es liegt im Weltall, es ist in einem Auge . . ."

Wenn nun aber Stifter trotz seiner sehr angreifbaren Welt- und Kunstanschauung, trotz seiner Pedanterie und Kleinlichkeit einer der wenigen großen Prosaiker Deutschlands ward, die sogar der strenge Richter Nietzsche anerkannte, so liegt das an dem tiefen Ernst, mit dem er diese Anschauungen durchführte. Die Kunst war ihm höher als alle Welthändel, neben der Religion das Höchste, und ihrer Würde und Größe gegenüber waren ihm die politischen Kämpfe nur „thörichte Raufhändel". Dieser schroffe Gegensatz wider die Tendenzdichtung seiner Zeit erforderte aber nicht bloß die ganze Tapferkeit einer in sich beruhenden Persönlichkeit, sondern auch eine gewissenhafte Schulung des eigenen Wesens. Stifter war selbst heftig und eitel; er war ein leidenschaftlicher Patriot, den Königgrätz vernichtete, ein entschiedener altliberaler Politiker, den die Revolution von 1848 aufs tiefste erschütterte. Dennoch hat er sich von der Nachahmung Jean Pauls zu einem ernsten und strengen Stil

durchgearbeitet, dessen peinliche Reinlichkeit doch nirgends die blasse Farblosigkeit von Varnhagens Musterdeutsch aufweist. Wo er Situationen schildert, die seiner Sympathie Raum gewähren, da fügt seine Rede sich den sanften Rhythmen, die er durch die Welt tönen läßt, und sanft, sicher, beruhigend schreiten seine Sätze einher, leise, aber fest. Und wie Mörike die Schwingungen der Tonwelle anschaulich macht, so konnte man Stifter nachrühmen, er habe die Stille darzustellen gewußt. „Es giebt eine Stille, in der man meint, man müsse die einzelnen Minuten hören, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen." „Er hat diese Stille gehört," sagt sein Biograph, „wie Goethe die Finsternis gesehen hat, die mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch sah." Die Stille auch der Seele. Die zarten Regungen einer in scheinbar völligem Gleichgewicht befindlichen Seele schildert kein Meister moderner Seelenmikroskopie, wie sie der Autor der „Studien" schildert. Jene berühmte Erzählung von den im Schneefall leise weitergehenden Kindern hat ihresgleichen nicht; wie das Mädchen dem führenden Bruder vertraut und jeden leisen Zweifel treuherzig beruhigt, wie der Bruder selbst sich tröstet — es ist Kleinkunst, aber ist doch große Kunst. Und auf welche Beobachtungsgabe stützt sich diese Schilderung! Stifter sieht auf einem Spaziergang ein Kinderpaar — gleich besitzt er das Bild so sicher, daß er es in einen „blauen Eisdom", in eine Gletscherhöhle (im „Bergkrystall") hineinsetzen kann, wie man lebendige Menschen von einem Platz auf den anderen trägt. Oder die tiefe, stille Erschütterung, mit der der Oberst in der „Mappe meines Urgroßvaters" den Tod seiner Frau erzählt — man vergißt das nicht; als hätte man es erlebt, haftet es in der Erinnerung. Und noch in den beiden Romanen begegnen Abzeichnungen, so klar und rein wie in der Ferne bei hellem, wolkenlosem Himmel erblickte Umrisse. Aber freilich — die Ferne bleibt. Er ergreift, aber er erschüttert nicht. Die starken Bewegungen, die er haßte, fehlen auch in der Wirkung seiner Schriften. Stifters Schriften sind der wehmütig-leise Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit.

Mit Stifter vielfach verwandt, aber ein kleinerer Meister — und eine liebenswürdigere Natur steht Ernst v. Feuchtersleben (1806—1849) als letzter auf der Seite derer, die die unpolitische, antipolitische Litteratur verteidigten. Als Dichter hat er nicht viel zu bedeuten, wenn es ihm auch gelang, mit seinem frommen Resi-

gnationslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat" sich in das Herz seines Volkes tief hineinzusingen. Aber als Populärphilosoph und Volkserzieher hat der Verfasser der rein, klar und freundlich geschriebenen „Diätetik der Seele" (1838) ungeheuer gewirkt. Tausenden ist dies Buch ein Heilmittel geworden. Es kann auch heute noch gute Dienste thun gegen die Verweichlichung des Empfindungslebens, gegen den Kultus der eigenen Schwächen, gegen die billige Hypochondrie mancher Modernsten.

Auf dem Fuße folgt ihm ein Dichter, der der Hypochondrie auf politischem Boden so tapfer den Krieg erklärte, wie Feuchtersleben der des Einzelnen. Darin beruht die Bedeutung des ritterlichen Freiheitsdichters. Anastasius Grün ist der Übergang von der unpolitischen Dichtung zu den neuen Freiheitsängern.

Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806—1876) gehört einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs an und demjenigen, das im Gegensatze zu den feudalen Schwarzenberg und den romantischen Liechtenstein den liberaleren Geist des aufgeklärten Adels vertrat. Ein Vorfahr hatte in der Zeit der Gegenreformation die Protestanten in Krain beschützt, ein anderer war in der klassischen Zeit schon als Dichter aufgetreten. Traditionell war aber die Kampfeslust dieses Geschlechts von Türkenbesiegern, die neben den Starhemberg und Khevenhüller den Schwertadel vertraten gegenüber dem eleganten Hofadel der Dietrichstein und Metternich. Anastasius Grün war ein würdiger Sohn dieses Hauses; ist er als Dichter nicht neben Heinrich v. Kleist zu stellen — als Persönlichkeit repräsentiert er den österreichischen Adel so glänzend wie dieser den preußischen. Denn eine wirkliche Persönlichkeit ist er gewesen. Blieb er der Prosa, dem starken Kampfesorgan der Zeit, ganz fremd, und haben seine Gedichte wie seine Reime immer etwas Weiches, ja Weichliches — es barg sich darunter doch ein starker Charakter. Das sind seine Lieblinge, die weiches Gefühl und derbe Faust vereinigen: Kaiser Max und sein Fürstenberger, Nithart im „Pfaff vom Kahlenberg"; und so hat er auch selbst für seinen Grabstein die Anerkennung gefordert, daß er Feinde besaß und besitzen wollte. Schildert er eine Schlacht, so erscheint sein „Malplaquet" (im „Prinz Eugen") neben Scherenbergs „Leuthen" und „Waterloo" freilich blaß wie ein Adrian van der Werff neben einem Rubens, wie Fürst Schwarzenberg, der Sieger von Leipzig, neben Blücher; aber trat er selbst in den Kampf, so stellte sich

seine berühmte Rede gegen das Konkordat zu den Großthaten parlamentarischer Beredsamkeit. War er ein Aristokrat im vornehmsten Sinne des Wortes, verbindlich in seinen Umgangsformen, lässig in seiner dichterischen Arbeit, etwas zu elegant in der Formgebung, so war er doch ein Volksmann in der edelsten Bedeutung in seinem ganzen Fühlen und Wirken. Und eine siegreiche Selbsterziehung offenbart sich auch in seinen Werken. Der Graf hatte (1830) „Blätter der Liebe" veröffentlicht, gefällige Dilettantenarbeit, in die allerlei Schmuck an Bildern, Vergleichen, Pointen, Spielereien eingestickt war. Grillparzer durfte sagen, was, gemildert, freilich fortdauernde Geltung behielt: zu bildern verstehe Auersperg, zu bilden nicht. Da folgte, noch im gleichen Jahr, der Romanzenkranz vom Kaiser Max: „Der letzte Ritter". Gestaltungskraft bewies der Dichter auch hier nicht, aber es zeigte sich doch das Streben, zu größeren Bildern zu gelangen, eine lebensfrohe und thatkräftige Zeit der unsern zum Spiegelbilde vorzuführen. Und Nebenfiguren werden auch deutlich genug hier gezeichnet, der aufrührerische Schuster etwa: „Er sprach im Rat am lautsten und machte schlechte Schuh." Dabei ist es freilich bei Anastasius Grün immer geblieben: das Nebenwerk war ihm immer Hauptsache. Oder, richtiger gesagt, seiner umfassenden Liebe zu den Dingen gelang es nie, die Nebensache zurückzuschieben. Nie ist die Freude am Sein weiter getrieben worden als bei diesem Erzoptimisten, der noch Bettinen darin übertrifft. Man kann auf ihn anwenden, was Feuchtersleben von einem anderen Dichter sagt: „Das Gefühl für die Schönheit der Welt war seine eigentliche Muse." Wohin er blickt, da lockt es ihn zu Reim und Bild. Die lebensfrohen Regenten Kaiser Max und Otto von Österreich, die Despotie Metternichs, die Versunkenheit des (damals ja noch österreichischen) Venedig — alles möchte er erzählen, nur um die Buchstaben mit farbigen Ranken und geistreichen Arabesken ausschmücken zu können wie ein Miniator des Mittelalters. Am liebsten aber bewegt er sich in der hohen freien Luft der Berge. Er durfte von den Volksscenen seines „Pfaffen vom Kahlenberg" (1850) sagen, was er dem aus dem Englischen übersetzten Balladencyklus „Robin Hood" (1864) nachrühmt: „Dieses Wald- und Jagdleben hat nichts gemein mit der weichlichen Kunstblumenpoesie modernster Waldseligkeit." „Bäume, Wiesen, Bach und Hain, Und blauen Himmel und Sonnenschein —", die giebt er uns in voller Frische.

Und Frische ist es auch, was seinem Hauptwerk den Erfolg sicherte den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ (1831), denen dann als zweite politische Gedichtsammlung das schwächere „Schutt“ (1836) folgte. Als „Anastasius Grün“ erstand der gräfliche Dichter auf, „nachdem der wahre Name der damaligen Censurverhältnisse halber nicht wagen konnte, mit einiger Aussicht auf ungestörte Wirksamkeit litterarisch aufzutreten“. Der Name deutet gleich die sichere Hoffnung an, daß aus all den Ruinen, die der Spaziergänger betrachtet, neues Leben aufblühen werde, daß „unseres Daseins Blüte sich in einem neuen Geschlecht jüngen werde“. Und es bedeutete schon eine Verjüngung, wie er auftrat, wie er (um mit Freiligrath zu reden) „in die Stickluft jener Tage dieses Büchleins kecken Schuß“ hineinfeuerte. In feurig dahinrollenden Versen wurden da Metternich und die Jesuiten abkonterfeit, Maria Theresia und Erzherzog Karl heraufbeschworen, der Censor leidenschaftlich apostrophiert und zum Schluß in freudig-vertrauensvoller Anrede der Kaiser selbst. Und „Schutt“ schildert ingrimmig die Leiden der politischen Märtyrer, kontrastiert in kunstvoll verschlungenen Bildern den Verfall des vom Vesuv der Despotie überschütteten Italiens mit dem Aufblühen des freien Amerika und verheißt ein von Krieg und Religionsformeln befreites Osterfest der Zukunft. Die Technik ist einfach: rasch schreibt der Dichter hin, was er erblickt, deutet es allegorisch aus, stellt scharfe Kontraste daneben und schließt mit einem Aufruf. Aber er hat wirklich geschaut: er „bildert“ geistreich (sein Vergleich von Rhein und Donau mit ein paar Bauernkindern erinnert fast an Hebel, die Schilderung der „Dirne Flandern“ an Lenau), er kontrastiert wirksam — und vor allem, er apostrophiert mit einer ans Herz greifenden Treue der Überzeugung. So blieb er von jenen beiden Büchern an, ohne die Herwegh, Freiligrath und ihre Genossen undenkbar wären, bis zu der späten letzten Sammlung „Auf der Veranda“, deren Korrekturbogen auf dem Bett des Sterbenden lagen; der jubelnde Zuruf, der den siebzigsten Geburtstag des tapferen Verfechters von Freiheit und Liebe feierte, hatte seine schwachen Nerven zu stark erschüttert.

Anastasius Grün bildet die Brücke zum Jungen Deutschland. Aber er selbst gehört noch nicht dazu. Er ist noch zu frisch, zu naiv, zu ästhetisch gerichtet, um ganz in der Tendenz aufzugehen. Die Tendenz aber ist die Seele des Jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in ethischer die individualistische

Tendenz. Beides geht ja Hand in Hand: um Befreiung von allen Zwingfesseln handelt es sich hier und da. Aber die Romantik zeigte doch, daß beides nicht durchaus vereint sein muß: Individualisten durch und durch waren ihre Jünger doch, wenn sie Politik trieben, fast ausnahmslos konservativ, ja reaktionär: Fr. Schlegel und Adam Müller, Görres und Eichendorff. Das macht, sie haßten die „Zeit" selbst, die Gegenwart; die bloße Existenz einer Anzahl beeinflussender, beengender Stimmungen war ihrer individualistischen Nervosität schon ein Greuel. Anders jetzt. Diese Gruppe, die der Romantik sonst so nah steht und wie diese dem „Sturm und Drang" innerlichst verwandt ist, liebt die „Zeit", liebt Gegenwart, Zeitgeist, Bewegung des Lebens. Der starke Atem eines liberalen Begehrens ist ihnen Lebenshauch der Poesie, wie den Romantikern die unbeengte Einsamkeit poetischer Stimmung. Daher sind sie alle Politiker. Daher ist unter ihnen aber auch nicht ein großer Künstler. Die beiden älteren Meister, mit denen die ästhetische Blindheit und politische Unklugheit ihrer Feinde sie zusammenschmiedete, Heine und Börne, waren, jeder in seiner Art, Virtuosen der Stimmung; nur daß Börne eine Stimmung sein Leben hindurch festhielt: die aufgeregte Verschwörerstimmung eines Verrina, während Heine sich jedem Hauch der Luft lieh. Stimmung giebt es nicht im Jungen Deutschland, und auf lange Zeit ist sie verbannt. Laut, in schneidenden Umrissen, in greller Tageshelle geben sich die Gedanken. Die keusche Stille fehlt, in der die besten Werke des Künstlers reifen. Tendenz tritt an ihre Stelle, und Tendenz heißt Absicht. Nichts Unwillkürliches, nichts, das gegen des Autors Willen heimlich sich verrichte. Jeder hat ein Programm, und sieht fortwährend in diesem revolutionären Regelbuch, das doch aber immer ein Regelbuch bleibt, nach, ob er ihm auch treu bleibe. Jeder ist sein eigener „Merker" und korrigiert sich die Fehler gegen liberale Orthodoxie oder moderne Ästhetik fein beckmesserisch fort.

Aber — die Tendenz, die sie haben, durfte wohl eine müßige Poetenstimmung aufwiegen. Die Zeit war danach angethan, nur noch im Kampf, im klaren, zielbewußten Kampf Lebensluft zu vergönnen. Und vor allem: ehrlich war sie durch und durch, und ehrlich war der Kampf gemeint.

Schon diese Gemeinschaft eines ehrlichen Kampfes giebt dem „Jungen Deutschland" die Geschlossenheit einer litterarischen Partei. Im Jahre 1834 widmete Ludwig Wienbarg seine „Ästhetischen Feld-

züge", das Programmbuch der Schule, „dem jungen Deutschland"; am 10. Dezember 1835 verbot auf den Antrag des österreichischen Präsidialgesandten, Grafen Münch-Bellinghausen, aber auf Veranlassung vor allem der preußischen Regierung, der Bundesrat die „Schriften aus der unter dem Namen des ‚jungen Deutschlands' bekannten litterarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören"; Ludwig Börne und der später gewöhnlich mitgezählte Gustav Kühne waren nicht genannt. Diesem ungeheuerlichen Beschluß diente eine Denunziation Wolfgang Menzels als direkter Anlaß; eine Denunziation, denn das bleibt trotz Treitschkes unbegreiflicher Abwehr der einzig passende Ausdruck. Der Leiter des „Litteraturblattes", der Börne verehrt und Gutzkow begünstigt hatte, fühlte sich durch einen journalistischen Plan des letzteren bedroht; daraufhin gab er seinem gewiß wirklich gefühlten Zorn über die neue Richtung den unverzeihlichen Ausdruck einer direkt an die Behörden gerichteten Aufforderung zur Unterdrückung und verschlimmerte sein Unrecht durch unanständige Verleumdungen: Sittenlosigkeit, Anarchismus, Vernichtung des Christentums seien die Tendenz, unpatriotische Französelei die Manier der Schule. Der orthodoxe Zionswächter Hengstenberg hatte ihm mit leidenschaftlichen, aber ehrlich geschriebenen Artikeln gegen Heine und Wienbarg vorgearbeitet; der Umstand, daß sich eine politische Vereinigung revolutionärer Natur ebenfalls das „Junge Deutschland" nannte (wie es gleichzeitig eine „Giovine Italia" unter Mazzinis Führung gab), half beim Bundesrat nach, obwohl die beiden Namensvettern miteinander so wenig zu thun hatten wie etwa des russischen Revolutionspublizisten Herzen Zeitung „Die Glocke" mit Schillers didaktisch-lyrischem Gedicht. Die Maßregel war unverantwortlich; aber vom Standpunkt des Bundesrates aus war sie begreiflich. Denn allerdings verband eine ihm verhaßte Tendenz alle jene Autoren; nur daß sein Schritt diese Tendenz und die Wirkung ihrer Propheten noch erhöhte.

Revolutionäre waren sie freilich; aber auf litterarischem, auf ästhetischem Gebiet. Das Gefühl, daß es anders werden müsse, durchdrang sie alle. Lebhaft gab dem Wienbarg in seinem feurigen Vortragscyklus Ausdruck: die neue Ästhetik, sagte er, sei „das leise ästhetische Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung". Nachdrücklich

erklärt er „das Protestieren gegen die Historie“ für die große Erbschaft, die Luther uns übermacht habe: den Gegensatz gegen Savignys und Hegels Legitimierung jedes nun einmal geschichtlich gewordenen Mißstandes. Gleich kräftig verabscheut Mundt das „Schöngeistige“, die Anerkennung jeder in geistreiche oder elegante Form gebrachten Inhaltslosigkeit. Ein neues Ideal der Schönheit stellen sie auf: das Schöne, erklärt Mundt, der Kritiker der Schule, indem er Wienbarg, ihren Ästhetiker, kommentiert, das Schöne sei dasjenige, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch ist“. So stark betonen sie, die man unpatriotisch schalt, die nationale Grundlage! Und wie breit und kräftig fassen sie sie auf! Nicht bloß die Anschauung der Gebildeten — das Leben des Volkes soll Grundlage der neuen Dichtung werden. Ein neues Ideal des Lebens stellt Wienbarg auf. „Es fehlt uns nicht an Philosophie, wenigstens nicht an Philosophen, es fehlt uns nicht an Gelehrsamkeit — es fehlt uns an einem gemeinsamen Mittelpunkt der Bildung, und Ursache dessen: es fehlt uns an gemeinsamem Leben.“ „Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir studieren, so gründlich wollen wir leben.“ „Das Leben ist des Lebens höchster Zweck.“ „Die Kunst, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine würdige, zeitentsprechende Form zu geben“ ist ihm die schönste und edelste aller Künste. Und von dieser Lebenskunst erhofft er jene schönere Zukunft, jene dritte Kirche, wie es Heine, jenes dritte Reich, wie es Ibsen nennt: „Über unserer Asche wird sich ein neues europäisches Griechentum erheben, angemessen dem geistigen Fortschritt, den das Christentum vorbereitet hat.“

Hier liegt die Stärke des Jungen Deutschlands. Heller und überzeugter hat seit den Tagen der Renaissance niemand das „Alles ist Euer!“ gepredigt. Die ganze Welt sollte wieder dem Menschen gehören, sollte wieder der Schönheit erobert werden. Deshalb betonen sie neben der Poesie so stark die Prosa: „Ob in Versen, oder in Prosa — das ist gleichgültig. Poesie ist alles, was aus der innersten Natur der Menschheit dringt, und es scheint fast, als ob Deutschland namentlich seine größeren Dichter gegenwärtig unter den Prosaisten zählt.“ Und hierher gehört denn auch, was ihnen am meisten verdacht wurde: die berüchtigte Formel von der „Emanzipation des Fleisches“. Mundt drückt es mit diesen geschmacklosen

Worten aus; Gutzkow setzt es plump und taktlos in die Handlung seiner „Wally“ um; gemeint ist doch nur, was Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus“ nennt. Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike und Stifter trafen, diktiert ihnen die Worte. Sie sind „lüstern auf alles, was Leben heißt“, vom Sumpfblümchen bis zum Jubelschrei der Volksfeste. „Deutschland war bisher nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden ... Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler.“ Das soll aufhören. Die Bücher sollen, wie Hölderlin es forderte, leben. Deutschland soll es lernen, zu handeln, und soll greifen auf manches Königs Tisch mit seiner freien Hand. Und diese Männer, die Realpolitik forderten dreißig Jahre vor Bismarck, die selbst die Weltlitteratur ausdrücklich zurückweisen zu Gunsten einer nationalen Dichtung — die durfte man als Vaterlandsfeinde verleumden!

Sie scheuten keine Konsequenz ihrer Lehre; sie erklärten auch Goethe für „überwunden“, weil sein Ideal das ihre nicht mehr war. Mit heller Stimme rief Wienbarg seinen Ruf in die Welt, Theodor Mundt erläuterte ihn, Gutzkow machte ihn in scharfgeprägten Sätzen zum Gemeingut. Diese Thesen schlug der führende Geist des Jungen Deutschlands an die Kirchenthür; waren sie wirklich Bekenntnisse eines Kirchenschänders, Staatsfeindes und Vaterlandsverräters? Aber revolutionär waren sie, wir wiederholen es, im Sinne der noch immer herrschenden Kunstlehre. Sie predigten den Individualismus und sahen die Tendenz als eine Notwendigkeit an. Diese Lehren machten Gutzkow auf ein Menschenalter zum Despoten der deutschen Litteratur. Seit Gottsched hat kein Schriftsteller solche Macht unter den Litteraten besessen wie er. Sein Lehrer Wolfgang Menzel und sein Schüler Karl Frenzel blieben die Autoritäten enger Kreise. Kritiker von der Bedeutung eines Vischer oder Hebbel drangen gar über den Umkreis der Höchstgebildeten nicht heraus. Mit Gutzkow dagegen mußte etwa von 1840—1870 jeder Schriftsteller von Ruf sich auseinandersetzen, denn unumschränkter als Goethe oder Lessing verteilte er die Diplome des allgemeinen Ansehens. Rührig, rastlos, rücksichtslos, wußte er für den ersten Schriftsteller Deutschlands zu gelten. Heut ist er eine Berühmtheit unter Litterar-

historikern. Und doch hat er wirkliche Verdienste gehabt; aber die maßlose Ausnutzung seiner Kräfte hat ihn und seine Wirkung vorzeitig erschöpft.

Im Grunde beschränkt sich die litterarische Leistung der Schule auf seine Schriften und auf Laubes freilich nicht gering zu schätzende dramaturgische Thätigkeit. Ludolf Wienbarg (1802—1872), der Sohn eines Schmiedes aus Altona, ist die hellste Erscheinung unter ihnen: ein frischer fröhlicher Redner, dessen Kieler Vorlesungen, die „Ästhetischen Feldzüge" (1834), wir schon in ihrer programmatischen Bedeutung kennen gelernt haben. Sein eifriges politisches Interesse hat er 1848 auch als Freiwilliger in Schleswig-Holstein bethätigt wie in zahlreichen Fehdeschriften. Dem leidenschaftlichen Vorfechter der politischen Einheit Deutschlands war selbst der Dialekt seiner Heimat, wenn er sich zur plattdeutschen Schriftsprache erheben wollte, ein partikularistischer Störenfried. So, gerade und stark, ist er immer vorgegangen, ein sympathischer Feldprediger; aber als Schriftsteller hat er keine Spuren hinterlassen.

Auch Theodor Mundt (1808—1861) aus Potsdam ist als Ästhetiker und Kritiker wichtig, nicht als Dichter. Seine „Kritischen Wälder" (1833) sind fast nur als Symptom der Zeitstimmung bedeutsam, unklar und vielversprechend fast wie ihr Vorbild, die „Kritischen Wälder" Herders. Die „Kunst der deutschen Prosa" (1837) ist durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen schon bedeutender, die „Geschichte der Litteratur der Gegenwart" (1842) aber muß thatsächlich zu den hervorragendsten Leistungen der Gruppe gerechnet werden. Die Bedeutung von Görres z. B. hat er unter den ersten wieder entdeckt und ihn glänzend charakterisiert: „So kommt es, daß er oft, indem er großen Gedanken nachgeht, sich Fledermäuse einfängt, mit denen er sich im Nachtdunkel seiner Phantasie herumgejagt hat." Seine Charakteristik der Rahel scheint mir auch heut noch, trotz Brandes und Walzel, unübertroffen. Und wenn die Jungdeutschen fast alle zu breiter Geistreichelei neigen, weiß er auch mit wenigen Strichen eine Natur zu zeichnen, wie wenn er Heinrich v. Kleist den politischen Werther seiner Zeit nennt. Sein berühmtestes Buch: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835) darf man aber freilich nicht lesen, wenn man dem Mann gerecht werden will, der Charlotte Stieglitz angebetet und — Luise Mühlbach geheiratet hat. Sonst sieht man zu deutlich, wie das Talent, hervorragende Strömungen oder Erscheinungen zu

würdigen, sich mit einer absoluten Unfähigkeit verträgt, sich selbst auf ihre Höhe zu stellen.

Heinrich Laube (1806—1884) aus Sprottau in Schlesien zeichnet sich vor Wienbarg und Mundt schon dadurch aus, daß der größte Teil seiner Wirksamkeit nach 1840 fällt — nach dem Wendepunkt, an dem Wienbarg fast ganz von der litterarischen Arbeit zur politischen Thätigkeit überging, während Mundt, seit 1842 Privatdocent und seit 1848 Professor in Berlin und Breslau, zwar neben der litterarhistorischen und historischen Wirksamkeit die rein schriftstellerische fortsetzte (1859 schrieb er den obligatorischen „Robespierre", allerdings in Romanform), dabei aber die frühere Eigenart mehr und mehr aufgab. Laube besaß eine größere Fähigkeit, zu reifen, ohne doch wieder Gutzkows unermüdliche Strebsamkeit und Beweglichkeit zu erreichen. Der untersetzte Mann mit dem trotzigen Gesicht und der knorrigen Haltung, mit dem entschiedenen Behagen an einer gewissen unschuldigen Renommisterei und einer beträchtlichen Grobheit hat auf verschiedene Zeitgenossen äußerlich den Eindruck eines Jägers gemacht, wie er denn auch selbst bis ins hohe Alter hinein dem Sport gern huldigte („Jagdbrevier" 1841). Als die von Menzel hervorgerufene Verfolgung auch Laube traf, ward er (1837) wegen viel früher begangener Preßsünden — sie hatten ihm (1834—1835) schon neun Monate grausamer Untersuchungshaft in einem dumpfen, lichtlosen Kerkerloch zugezogen — zu sieben Jahren Festung verurteilt, aber durch Pücklers Vermittelung zu achtzehn Monaten begnadigt — und die durfte er auf dem Schloß des „Verstorbenen", Muskau, verbüßen. Hier ist er zum Jäger erzogen worden, während die Kerkerhaft (nach Prölß' Beobachtung) ihn zum Studium der Licht- und Luftnuancen führte, durch die sein Roman „Das junge Europa" sich von der Atelierbeleuchtung älterer deutscher Romane und Novellen abhebt. Aber die energische Manier, alle Wirklichkeit anzupacken, war dem Sohn des Maurermeisters von Sprottau angeboren.

Wir pflegen uns die Jungdeutschen nach dem Muster der Romanhelden in Gutzkows „Wally" oder Laubes „Jungem Europa" als problematische Naturen vorzustellen, als „Zerrissene", wie eine Novelle des geistreichen konservativen Publizisten Alexander von Ungern-Sternberg sie (1832) taufte. Gewiß war in ihnen etwas von der „Zerrissenheit" dieser „genialen Kerls, die bloß deshalb unglücklich sind, weil ihnen eine beträchtliche Dosis Menschenverstand

fehlt und weil sie auf der Welt nicht wie auf dem Dudelsack spielen können", wie Laube selbst (1833) spöttelte. Aber nicht einmal der immer unzufriedene Gutzkow birgt in seiner Brust solche Gegensätze wie Brentano oder wie Annette von Droste. Nun gar etwa der Professor Mundt in seiner behaglichen Ehe mit der ebenso schreiblustigen als in der Kochkunst und Hauswirtschaft gewandten Clara Müller, genannt Luise Mühlbach (1814—1873)! Oder vollends Heinrich Laube, der so breitspurig in die Welt hineinmarschiert und sein Glück probiert — keine Spur von Manfred oder Merlin!

Laube hatte schon als Kind auf den Brettern der Wandertheater herumklettern dürfen. Als er in Breslau Theaterkritiker geworden war, übte Seydelmann (1793—1843), der berühmte Charakteristiker der Stuttgarter und Berliner Hofbühne, auf ihn großen Einfluß aus: er wirkte „für eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache", die in Laubes nüchterner Natur eine kräftige Resonanz fand. Sein bedeutendstes Drama, die „Karlsschüler" (1847), legte durch sein Thema den Pomp der Worte und die grellen Kontraste der Zeichnung besonders nahe; dennoch hat er es in Prosa geschrieben und aus dem Herzog Carl von Württemberg keinen Wüterich, sondern den strengen Vertreter des konservativen Prinzips gemacht. Freilich hatte er bis dahin noch viel zu lernen. In seinem „Jungen Europa" (1833—1837) und den „Reisenovellen" (1834—1837) schrieb er noch ganz in dem geistreichelnden Stil der Nachahmer Heines und Börnes gehaltlose Selbstoffenbarungen und wählte sich, obwohl er „plastische Darstellung" forderte, noch obendrein Heinse zum Vorbild, den genialen litterarischen Tonkünstler der Sturm- und Drangperiode, der nur gerade nicht plastisch und objektiv war.

Laubes rechte Zeit ging doch erst an, als er (1849) Direktor der ersten deutschen Bühne, des Wiener Burgtheaters, geworden war. Hier hat er (bis 1867) das Dogma der jungen Schule kräftiger in Wirklichkeit umgesetzt, als es ihm in Romanen, Novellen, Dramen gelang, obwohl all seine Dramen eine für seine Zeit einzige Theatersicherheit zeigen („Essex" 1856 blieb lange ein Lieblingsstück), und obwohl sein großer Roman aus dem dreißigjährigen Kriege, „Der deutsche Krieg" (1863—1866), zu kräftigen Geschichtsbildern vordrang. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel."

Das wird er nicht müde zu betonen; und das hat er auch in der Praxis wahr gemacht. Deshalb legt er in scharfem Gegensatz zu dem Singeton der „Weimarischen Schule" das größte Gewicht auf deutlichen, klaren Vortrag; deshalb entsetzt er die Anhänger der Goethischen Theaterregeln durch bewegte Volksscenen, in denen die Statisten, auf Marc Antons Rednerbühne losstürmend, dem Publikum den Rücken zeigen. Das war seine Art, der Sinnlichkeit, dem wahren Leben sein Recht gegenüber dem Spiritualismus zu wahren. Und wie schon in seiner Auffassung der Deklamation die jungdeutsche Neigung zur Prosa hervortritt, so hat er sie auch in seinem Repertoire nie geleugnet. Er wurde der große, viel gepriesene und neuerdings oft gescholtene Schutzherr des französischen Sittendramas auf der deutschen Bühne: der (wirkliche oder scheinbare) Realismus der Dumas, Augier, Sardou war ihm ein willkommener Gegensatz zu den Jambentragödien. Und vor allem entsprach es jenem unersättlichen Lebensdurst der Zeit, daß sich neben Königen und Helden die Herren im Frack und die Damen im Negligé auf den Brettern zeigten, die die Welt bedeuten. Uns scheint das jetzt selbstverständlich — für die großen Bühnen Deutschlands hat Heinrich Laube es durchgesetzt. Ohne ihn wäre die „Wildente" auf dem Burgtheater und „Hannele" auf dem Berliner Schauspielhause nicht möglich gewesen; ohne ihn hätte das deutsche Publikum Künstler wie Sonnenthal und Reicher, die Duse und die Réjane nie in ihren glänzendsten Leistungen gesehen. Für den Sieg des Wienbargschen Programms hat Laube als Theaterdirektor mehr geleistet als alle schriftstellerischen Produktionen der Gruppe.

Von Laubes verständiger Nüchternheit, die den Abgeordneten der Paulskirche Haltung, Redeweise, Gesten der gefeierten Redner kühl wie ein Theaterkritiker beobachten ließ („Das erste deutsche Parlament" 1849), hebt sich Karl Gutzkows düster-stürmisches Temperament mächtig ab. Gutzkow ist eine tragische Persönlichkeit mit seiner rastlosen Jagd nach dem litterarischen Glück, immer Anschluß suchend und immer ihn verfehlend, herrschbegierig und immer zum Dienen gezwungen, mit jedem seiner Werke zufrieden und nie mit dem Erfolg, vor der Zeit verbraucht und verbittert nach übertriebenen Triumphen. Ein Dichter ist er nicht. Ihm fehlt jenes lyrische Element, ohne das keine Poesie bestehen kann. Er fühlte es selbst und verteidigte sich immer wieder gegen jenen Vorwurf — aber selbst seine eifrigsten Anwälte haben ihm

nicht ganz beitreten können, wenn er lyrische Empfindungen mit gefährlicher Absichtlichkeit aufweisen wollte. Gutzkow hat nirgends Lyrik, nirgends Stimmung, nirgends volle Mitempfindung eines seelischen Zustandes. Wo er herzlich sein will, wird er affektiert, wo er melancholisch sein will, wird er larmoyant, und selbst die Leidenschaftlichkeit, die ihm noch am besten „lag", verdirbt er durch phrasenhaften Aufputz. Wie der Held in Laubes Jugendroman muß er, sobald er ein Weib umarmt hat, vor den Spiegel treten, um die Wirkung der Gruppe zu betrachten. Gutzkow ist nie in seinem Leben fünf Minuten allein gewesen; immer hat er das Publikum vor sich. Er redet es an, er schmeichelt ihm oder verhöhnt es, er kokettiert mit ihm — aber er vergißt es nie, am wenigsten wenn er es zu ignorieren scheint. Er ist der absichtlichste unserer Autoren; nicht nur Heine, Lenau sogar ist naiv neben ihm. Und in dieser Kälte fror er selbst, erhitzte sich künstlich, suchte die Erwärmung des Kampfes. Die Kampfesstimmung war noch immer diejenige, in der er sich am ehesten lyrische Wärme vortäuschen konnte; unwillkürlich suchte er sie auf.

Karl Gutzkow (1811—1878) gehört zu den wenigen Berlinern, die in der deutschen Litteratur eine hervorragende Stellung eingenommen haben. Er ging aus den bildungsärmsten Kreisen hervor, der Sohn eines prinzlichen Stallbeamten. Doch ward ihm Gymnasialbesuch und Studium ermöglicht, und mit Leidenschaft stürzte er sich auf die Bildung. Er hat sie sich in vollem Maße angeeignet, hat aber ein gewisses Prunken mit Kenntnissen, das leicht den frischen, nicht ererbten Besitz verrät, nie ganz abgelegt. Doch war ihm die Bildung nur Kampfmittel, nicht Selbstzweck. Er gewann mit einer Preisschrift über die Schicksalsgötter (1830) den Sieg — da kam die Juli-Revolution und ward entscheidend für sein Leben wie für das seines Vorbildes Börne. Natürlich gründete er eine Zeitschrift und hatte das verhängnisvolle Glück, durch einen Artikel über Wolfgang Menzel das Interesse des Mannes zu erwecken, der Gutzkows Ziel erreicht hatte: eine diktatorische Stellung in der „Gelehrtenrepublik", politischen Einfluß, Ruhm und socialen Erfolg. Rasch bricht er mit seinen theologischen Plänen, mit einer Braut, deren Roman er dann indiskret genug in „Seraphine" (1838) verwob, mit seiner Vergangenheit. Wie ein Humanist der Renaissance streift er von einem litterarischen Hauptquartier zum andern, knüpft Verbindungen an, bringt per-

sönliches Interesse und politisch-ästhetische Tendenz in unentwirrbare Verknüpfung. Seine Reise mit Laube nach Italien (1833) bedeutet, wie jene Dresdener Begegnung der älteren Romantiker, die Stiftung der neuen Schule. Dies schließt zunächst starke Abhängigkeit von älteren Meistern nicht aus. Wie Heinse für Laube, ist Jean Paul für Gutzkow der Schutzgott der Jugendproduktion. Jedem imponiert, was ihm fehlt: Laube die Pracht der Farben und Töne, Gutzkow die Innigkeit der Stimmungen. Der Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833) versetzt gut voltairianisch moderne Probleme nach Tibet: der zum Gott erhobene Mensch, ein Lama jenes buddhistischen Priesterstaates, soll zugleich die zweifelhafte Stellung der Könige und anderer Autoritäten illustrieren, die von Amtswegen mehr als Menschen sind und doch im Fleische schwach bleiben. Gleichzeitig spielt der Titel mit Schellingschen Ideen von der Entwickelung Gottes, und der Inhalt bringt mancherlei politische Anspielungen. Der Censor, dem eigentlich der ganze Kampf in Laubes „Karlsschülern" gilt, tritt hier als chinesischer Resident auf; die religiöse, aber auch die ästhetische Orthodoxie wird in der Priesterschaft verspottet, die den Künstler wegen einer Änderung an dem traditionellen Götzenbild hinrichten läßt u. s. w. All das wird übergossen mit gesuchten Vergleichen in Jean Pauls Manier und in die beliebte Ironie getaucht; aber es ist fast das einzige größere Prosawerk Gutzkows, in dem er seinen Stil ein wenig gepflegt hat. Nun stürzt er sich mitten in die revolutionärsten Ideen der neuen Richtung und schreibt seinen schauderhaften Roman „Wally" (1835) — in der Absichtlichkeit der „Immoralität" wie in der Ungeschicklichkeit der Erzählung ein leider nicht unwürdiges Gegenstück zu Fr. Schlegels „Lucinde". Es gab dem längst gereizten und nun durch neue Journalpläne Gutzkows beunruhigten Menzel Gelegenheit zu seinem großen Schlag: zu den durch zwei ganze Nummern seines Litteraturblattes (11. und 14. September 1835) gehenden wilden Anklagen gegen Buch und Autor; es gab dem Bundestag Gelegenheit zu seinem herodischen Beschluß, auch die ungeborenen Kinder der jungdeutschen Schriftsteller zu töten und sie selbst (samt ihren Verlegern) zu ächten. Gutzkow selbst mußte seine „Verächtlichmachung des Glaubens der christlichen Religionsgesellschaften" mit drei Monaten Haft in Mannheim büßen. Sobald er frei ward, begründete er seinen Hausstand und nahm zugleich in der geistigen Welt von neuem Stellung mit

seiner merkwürdigen Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“ (1836). Nach Wienbargs Vorlesungen ist es das zweite Programmbuch der Schule. Über Goethe lehrt es wenig Neues. In Allgemeinheiten befangen, fällt Gutzkow, um nur ja originell und selbständig zu sein, die erstaunlichsten Fehlurteile über den Dichter, seinen Stil, seine Sprache; aber die Bestimmtheit imponierte, und in meinem Exemplar hat der Vorbesitzer sich die Deduktionen über Talent und Genie besonders angemerkt — Deduktionen wie diese: „Talent ist Form, Genie Stoff“. Ist aber aus der Schrift weder für Goethe noch für die Poetik viel zu lernen, so dafür um so mehr für den Verfasser und seine Genossen. Er sagt von sich selbst: „Die Andacht vor großen Männern ist mir nicht angeboren; ich muß mich erst durch eine vernünftige Überlegung und eine Vergleichung mit meiner Schwäche in sie versetzen.“ Er meint sogar, aller Psychologie zum Trotz: „In guten und bescheidenen Seelen ist schon die Anbetung eine Pein“ — so weit war man abgekommen von dem Geniekultus der Rahel oder der Bettina, die doch sonst für das Junge Deutschland Heilige waren! Das Bedürfnis, eine neue Welt anzufangen, Goethe und alle früheren Größen als „überwunden“ anzusehen, das ist das herrschende. Die neuen Ideen galt es zur Herrschaft zu bringen, auf die kam es an; mehr noch als dem Dramaturgen Laube oder dem Ästhetiker Mundt war die Form für Gutzkow Nebensache.

Erschreckend tritt diese Formlosigkeit schon in dem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ (1838) hervor, der einem Einfall in Immermanns „Epigonen“ seine Entstehung verdankt. Die Tendenz war lobenswert: gegen das Abrichten auf einen speciellen Beruf spielte Gutzkow die allgemeine Ausbildung der Individualität aus. Aber statt lebendiger Gestalten schafft er nur hohle Puppen, die ihn bald selbst langweilen, und hier schon verwildert Gutzkows Sprache zu Wendungen wie „von einem berühmten, mehrmals gesessenen und endlich gehängten Spitzbuben“, zu verunglückten Bilderhäufungen wie: „aus einer klaffenden Wunde einen ganzen Glockenwald von Hyacinthen hervorklingen und duften lassen.“ So durfte damals ein „führender Schriftsteller“ und „maßgebender Kritiker“ schreiben — und wir klagen über das Deutsch der heutigen Schriftsteller! Die geistreichelnde Bilderjagd hatte Gutzkow von seinem Lehrer Wolfgang Menzel (und dieser von seinem Abgott Jean Paul) geerbt; der schrieb auch: „Die Gelehrten sind

die Schweinsborsten an der großen Kleiderbürste der Weltkultur". Aber er bildete dabei doch wenigstens richtige Sätze; Gutzkow ist der erste deutsche Schriftsteller, der sich grobe Sprachfehler aus Nachlässigkeit und Hast zu Schulden kommen ließ. Später hat er dann in seinen großen Romanen die Verhöhnung der deutschen Sprache auf die Spitze getrieben und Sätze gebaut, in deren kreuz und quer übereinandergeschobenen Mauern und Höfen voll schiefer Fenster und unerwarteter Hindernisse man hilflos nach einem Ausgang sucht. Aber die Kritiker rühmten ihm einen glänzenden Stil nach, und fast bis zum Schluß blieb diesem großen Sprachverderber das Recht, über den Stil Anderer und Besserer als unfehlbarer Richter zu urteilen.

Er greift in die politischen Fehden ein, schreibt schlechte Epigramme gegen Heine und eine wirksame Flugschrift gegen Görres. Bei einem Aufenthalt in Paris geht ihm die große Wirksamkeit der Schaubühne, als politische Anstalt betrachtet, auf. Seine „Briefe aus Paris" (1842) entsetzten sich über die Natürlichkeit im Théâtre français, die Laube entzückt hätte; aber viel länger verweilen sie bei der Aufmerksamkeit des Publikums für jede politische Anspielung und jede „schöne Stelle". Vor seiner Abreise hat er ein Gespräch mit Guizot; da meint er, der Staat sollte die Theater mit derselben Aufmerksamkeit behandeln, mit der er für das Interesse der Kirche sorgt. So hatte ja schon Lessing die Bühne zu seiner Kanzel gemacht; seitdem aber hatte die vielgepriesene Form des Romans jedes andere Mittel der Ansprache an das Publikum in den Hintergrund geschoben. Gutzkow (dem Laube mit den „Karlsschülern" darin folgte) entdeckte die politische Verwendbarkeit des Dramas gleichsam von neuem. Er hatte früher Lesedramen geschrieben wie jeder deutsche Dichter, der etwas auf sich hält, besonders einen „Nero" (1835) — Programmmusik von unbegreiflicher Abgeschmacktheit. Jetzt wirft er sich auf das zugkräftige Theaterstück, und eine stattliche Reihe von Dramen folgt, die dann erst später wieder durch die Romane abgelöst werden. Die bürgerliche Tragödie „Richard Savage" (1839) eröffnet die Reihe, es schließen sich an „Werner, oder Herz und Welt" (1840), „Zopf und Schwert" (1844), „Das Urbild des Tartüff" (1847), „Uriel Acosta" (1847), „Der Königsleutnant" (1852) und fünfzehn weitere Dramen in dem Zeitraume von 1839—1856, also jährlich mehr als ein Theaterstück. Die Wirkung war ungleich. „Uriel Acosta" hatte einen mächtigen Er-

1847

folg und veranlaßte auch Gutzkows Berufung als Dramaturg nach Dresden. Diese Stellung blieb eine Episode in seinem Leben und trug nur dazu bei, die große Zahl seiner Feinde zu vermehren. Gustav Freytag erzählt, wie der Dresdner Dramaturg ihn empfing, steif, in dienstlicher Haltung, den Daumen am Rockkragen; über seine Abwehr jeder neuen Kraft hatten sich noch andere zu beklagen. Man kann auch nicht einmal behaupten, daß diese Thätigkeit seiner dramatischen Produktion zu gute gekommen wäre. Seine wirksamsten Stücke fallen vor jene Berufung, in die Zeit unmittelbar nach seinen Pariser Reisen (1842 und 1846). Die französische Technik ist das Neue in ihnen: erstens das Geschick, ein paar dankbare Scenen sorgsam vorzubereiten, wie den Bann und den Widerruf im „Acosta", die indirekte Unterredung zwischen dem König und dem Ritter Hotham in „Zopf und Schwert", den Wutausbruch Molières im „Urbild" — zweitens die Gewandtheit, mit der historische Situationen in den Dienst der Tagesinteressen gestellt werden. Beides hatten wir schon besessen, aber wieder eingebüßt, jetzt kam es wieder und ward durch einen lebendigeren, wahrscheinlicheren Dialog gefördert, als Norddeutschland seit lange gehört hatte; in Österreich hatte Bauernfeld schon Besseres geboten. Hier pflegte Gutzkow die Rede und feilte sorgfältig. Stillosigkeiten kamen vor, wie Friedrich Wilhelms I. feuilletonistische Rede über die Bedeutung des Zopfes oder gar des Wunderkindes Goethe unreife Ahnungen; aber gegen all die jambischen Stelzenparaden war der Fortschritt nicht zu verkennen. Und vor allem: wie geschickt hat Gutzkow den Franzosen den Effekt der „politischen Anspielungen und schönen Stellen" abgelernt! Wenn Friedrich Wilhelm I. sagt: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen sind, wo schon jetzt die Engländer stehen" und: „Bewegung? Die wird sich in Österreich noch halten lassen!", dann klatschte gewiß das ganze Parterre. Wenn Molière schrie: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", wenn Acosta sprach:

> Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
> Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!

oder wenn der reiche Skeptiker Manasse den frommen Arzt Silva fragte:

> Ihr liebt doch selbst die Priester nicht von Herzen —
> Wie ist es möglich, orthodox zu sein? —

dann fühlten all die jungen Dichter und Halbdichter, Aufklärer und Liberale im Theater ihr eigenes Bekenntnis ausgesprochen und waren glücklich. Heut wirkt das alles anders. Die Reden Nathans und Posas, Fausts Glaubensbekenntnis und der Schluß des „Traumes ein Leben" ergreifen uns noch heut als Herzensoffenbarungen ihrer Zeit: dasselbe Bedürfnis, das die Gestalten schuf, zwang ihnen ihr Bekenntnis auf die Lippen. Bei Gutzkow fühlen wir die Absicht. Acosta ist noch am ersten aus Gutzkows Seele hervorgegangen, und durch seine eigenen Herzschläge hat diese Figur einige Wahrheit; die anderen sind nur Briefträger, die die Bestellungen des Autors beim Publikum abzugeben haben. „Zopf und Schwert" ist pädagogisch-satirisch wie „Blasedow": über dem einseitig militärischen Staat soll „ein milderer Geist wehen, Künste und Wissenschaften werden den Ruhm der Kugeln und Kanonen überflügeln". Aber dieser Gedanke verkörpert sich nicht in Figuren von typischer Lebenswahrheit; sondern eine grob karikierende Schilderung eines unmöglichen Soldatenkönigtums wird plötzlich mit einer begeisterten Rede des Erbprinzen von Bayreuth dekoriert, dem man von seiner Schwärmerei für Künste und Wissenschaften sonst nie etwas angemerkt hat. Lohnte es sich darum, einen so dankbaren Stoff wie die Heiratsintriguen am Hofe des Preußenkönigs zu einem Marionettenspiel mit versteckten Lauschern, Beiseite-Reden und hölzernen Narren wie diesem Seckendorff herabzudrücken?

Nach der Revolution — die Gutzkow in Berlin erlebt hatte, wo er, auf den Schultern umhergetragen, beruhigende Reden an das Volk hielt — ward das Dresdener Hoftheater aufgelöst; Gutzkow blieb (bis 1860) als Schriftsteller in der sächsischen Hauptstadt. Es war die Zeit seiner größten Fruchtbarkeit und seiner stärksten Macht. Als Kritiker beherrschte er Deutschland; seit seine beiden großen Romane, „Die Ritter vom Geiste" (1850—1851) und „Der Zauberer von Rom" (1858—1861) erschienen waren, galt er unbestritten für den ersten Schriftsteller, den wir besaßen. Auch der Nachwelt werden sie mindestens als sein bester Titel auf Nachruhm gelten, mag auch unserer Lesewelt schon der Umfang von vier Bänden zu groß sein, auf den Gutzkow beide Werke aus dem von neun Bänden verkürzte.

Novellen hatte Gutzkow schon früher geschrieben und (1846) der ersten Sammlung seiner Schriften ein ganzes Novellenbuch einverleibt. Sie zeigen, wie fast alle Novellen jener Epoche, den Ein-

fluß Tiecks, ohne doch in der Zeichnung der Gestalten, in den geistreichen Reflexionen, in dem zerflatternden Aufbau jungdeutsche Eigenheiten zu verleugnen. Aber Paris brachte ganz neue Einflüsse. Gerade als Gutzkow dorthin kam, erschienen die berühmten Tendenzromane von Eugène Sue (1804—1857): „die Geheimnisse von Paris“ (1842—1843) und „der ewige Jude“ (1844—1845). Ihren ungeheuren Erfolg verdankten sie zwei Momenten: der Tendenz und der Technik. Die Tendenz gab sich als social; für die Armen und Elenden sollte Mitleid erweckt, noch mehr aber gegen die Reichen und Begünstigten Haß erregt werden. Die Technik beherzigte, was Laube im „Wilhelm Meister“ als Hauptvorzug bemerkt hatte: die Vielfältigkeit. Wie in einer riesenhaften Mysterienbühne baute Eugène Sue die sociale Welt von Paris übereinander auf in all ihren Schichten vom tiefsten Elend bis zum höchsten Glanz. Was Balzac auf die Romanreihe seiner „Comédie humaine“ verteilte, drängte der geschickte und erfindungsreiche Schnellschreiber in einen Roman zusammen. Es war den Zeitgenossen, als habe Lesages Teufel die Dächer aller Häuser von Paris vor ihnen aufgedeckt. Übersetzungen und Nachahmungen jagten sich: „In einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel ꝛc.“. Jener Nebentrieb des Jungen Deutschlands, den Sternberg und Willkomm besonders charakteristisch vertreten, wird ganz von dem Zeichen Sues beherrscht. Aber auch in der Gruppe selbst hat er Epoche gemacht: Gutzkows Zeitromane sind wesentlich Anpassungen dieses Musters an deutsche Verhältnisse.

Jene Richtung auf ein breites Nebeneinander lag, wie wir schon betonten, im Geist der Zeit. Ethnographische Wanderbilder stellten der alte Steffens („Die Familien Walseth und Leith“ 1826—1827) und der junge Stieglitz („Bilder des Orients“ 1831—1833) zusammen, und die geistreiche symbolische Zusammenstellung von Fichtenbaum und Palme ging von Heine zu Anastasius Grün, zu Gutzkow, zu Freiligrath über. Das sociale Nebeneinander hatte Nestroy („Zu ebener Erde und im ersten Stock“ 1835) mit unerhörtem Erfolg sinnfällig vor die Augen gestellt, um anderer zu geschweigen. Diese Tendenz der Zeit nun fing Gutzkow begierig auf. Man hat ihm vorgeworfen, er habe immer auf der Lauer gelegen, um den Geschmack des Publikums nicht zu verfehlen, und seine kritische Thätigkeit besonders während der Redaktion der

(übrigens vortrefflich geleiteten) „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ (1852—1862) macht wirklich oft den Eindruck, als seien die besprochenen Schriften ihm nur Windfahnen, aus denen er die Stimmung des Publikums ablesen will. In der Regel machte aber doch ein so lebhafter, unruhiger, empfänglicher Geist die Strömungen der Zeit wirklich mit, und der Übergang von der engen Fabel der Novellen zu der Breite eines Zeitromans entsprach auch seiner eigenen Entwickelung. Deshalb konnte er in der Vorrede zu den „Rittern vom Geist“ aus der neuen Mode gleich ein ästhetisches Gesetz machen. Er erklärte den „Roman des Nebeneinander“ für einen realistischen Fortschritt, weil das bloße Nacheinander mit Unrecht „die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viel Effekte der Unterhaltung sammeln, alle Bedingung zu einem einzigen behandelten kleinen Stoff so zuspitzen“ lasse. Aber in Wirklichkeit herrscht auch hier der Wille über den Intellekt: nicht eine ästhetische Erkenntnis, sondern die naive Freude der Zeit an der Fülle der Erscheinungen war der eigentliche Grund für die Erweiterung des Romans. Daß die „Ritter vom Geist“ größere Wahrscheinlichkeit der Fabel hätten als die „Wahlverwandtschaften“, wird wohl heute niemand mehr behaupten wollen. Aber in der Eroberung der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, bedeuteten sie dennoch einen Fortschritt. Als Gutzkow über den Theaterplatz in Weimar schritt, ballte er, erzählt man, die Fäuste gegen das Denkmal Goethes und Schillers und murmelte: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben.“ Nein, das haben sie nicht. Es hätte auch ihrer Kunstlehre widersprochen. In einer beschränkten Anzahl typischer Fälle, die eine unbegrenzte Zahl anderer widerspiegeln sollten, glaubten sie die genügende „Totalität“ zu besitzen; denn gerade an dem Typischen, dem durch alle Variationen hindurch Beharrenden erfreute sich ihr Geist. Jetzt schwelgt der Geist der neuen Generationen gerade in der Vorstellung der breiten Fülle von Spielarten und Abarten. „Ich fand sehr eigentümliche, am Dasein merkwürdig erfreute Menschen“, sagt in den „Rittern vom Geist“ ein Jesuit von den Jesuiten. Das Wort gilt für die ganze Epoche.

Nun kommt jenes andere hinzu: der Roman ist ein socialer Tendenzroman. Die Verderbtheit der oberen Kreise soll gezeigt werden, und allerdings auch die Gesunkenheit der unteren — diese aber wird doch vorzugsweise als das Werk der Bösen von oben

dargestellt. Schon in der Tendenz liegt also eine gewisse Nötigung, auf Verbrechen und Verbrecher einzugehen, vorzugsweise auf solche, die das feste Gefüge der socialen Schichten in Verwirrung bringen: Ehebruch und Unterschiebung, Mord und betrügerischer Namenstausch, gewaltsame Bereicherung und ungeheure Vergeudung. Über das Bedürfnis hinaus hatte aber Sue die alte Verbrecherromantik wieder erweckt, teils aus dem unaustilgbaren keltogallischen Behagen am Grausigen und Lüsternen, teils weil seine tugendhaften Leser gerade die ihnen unbekannten Quartiere und Spelunken kennen zu lernen brannten. Man ahmte das natürlich bei uns leidenschaftlich nach, und die Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer erlebten eine starke, social angestrichene Nachblüte. Gutzkow hat sich hier maßvoll gehalten. In dem melodramatischen Würzen realistischer Großstadtbilder durch malerische Banditen und geheimnisvolle Unthaten hat er die grellen Unmöglichkeiten vermieden, die sich sogar sein Nachfolger Spielhagen zuweilen gestattete. Aber eine ganze Zahl von Figuren hat er doch von Sue übernommen: den geheimnisvollen Findling, den Überall und Nirgends aus der Gesellschaft Jesu, die eiskalte, zu allem fähige Intrigantin. Daneben hat er breit und wirksam die Satire auf heimische Zustände eingewoben: Friedrich Wilhelm IV., der General von Radowitz (als „Volant von der Hahnenfeder“), Friedrich Rohmer (als „Guido Stromer“) und andere Figuren werden, nicht immer ähnlich, aber immer kenntlich, porträtiert. Vergnügungslokale der Residenz werden so genau wie bei dem Franzosen aufgenommen, das neuerdings wieder in Mode gekommene „Hinterhaus“ wird sehr anschaulich nach der Natur vorgeführt mit seinen dunkeln Treppen und dünnen Zwischenwänden. Fragt man aber, ob der Roman auch als Zeitgemälde zuverlässig sei, so wird man doch mit dem Kopfe schütteln müssen. Gewiß werden einzelne Züge vortrefflich wiedergegeben: die Mischung von rein weltlicher und litterarisch-ästhetischer Ambition unter den Damen der „guten Gesellschaft“ (wobei Ida Hahn-Hahn als Modell benutzt ist), die unklaren politischen Vorstellungen der aristokratisch-liberalen und der demokratisch-exklusiven Jugend, das Glück der politisierenden Intriganten. Figuren wie Schlurk in seinem „glänzenden Elend“ oder die Pfarrersfamilie haben typische Wahrheit. Aber in der Gesamtfärbung überwiegt doch das „Romanhafte“ viel zu stark: der Einfluß des kriminellen Verbrechens wird überschätzt, die interessanten Mörder und Ehebrecherinnen

sitzen zu dicht aufeinander, die Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen wirken hier, wo so viel Raum zum Verfehlen ist, noch erstaunlicher als in der engen Bahn des „Romans des Nacheinander". Das Einfache, das Beharrende, das Schlicht-Großartige fehlt in diesem Zeitgemälde so völlig wie nur irgend bei einem Romantiker. Erst Gustav Freytag sollte diese Seite des modernen Lebens, die wahrlich nicht die schlechteste ist, zu Ehren bringen. Dafür aber sind auch geistreiche Gespräche und wichtige Bemerkungen kaum weniger häufig als bei den Romantikern, und manche Scene ist von packender Wahrheit; so die, in denen das Königspaar auftritt.

„Der Zauberer von Rom" stellt sich ein noch größeres Thema. Schon früher hatte Gutzkow in den „Öffentlichen Charakteren" (1835) eine Anzahl von Repräsentanten des politischen Lebens geschildert, in den „Zeitgenossen" (später „Säkularbilder" genannt, 1837) die typischen Züge des öffentlichen und privaten Lebens in der ganzen Kulturwelt darzustellen versucht. Er will nun von dem Boden des vaterländischen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte übergreifen. Die Einwirkungen Roms auf die Deutschen hatte schon Wilhelm Hauff (mit dem Gutzkow persönlich bekannt wurde) in seinen „Memoiren des Satans" (1827) angefaßt und, in anderer Weise, Gaudy in seinem witzigen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" (1836); jetzt nach dem neuen Ausgreifen des (1814) erneuerten Jesuitenordens gewann die Frage ein frisches Interesse, und Sue hatte seinen „Juif errant" schon großenteils dem Kampf gegen die Jesuiten gewidmet. Die Umtriebe Roms nahm jetzt Gutzkow zur treibenden Kraft eines Romans. „Die Novelle hat ein Sujet nötig," schrieb Gutzkow einmal, „sie ist nur das Sujet, der dreibändige Roman auch noch; aber der neunbändige braucht nur einen Mühlbach, damit die Räder gehen, weiter nichts. Eugène Sue hat auch kein eigentliches Erzählungssujet . . ." Die römischen Umtriebe werden der „Mühlbach" für den zweiten großen Roman Gutzkows.

Seine späteren Romane können sich mit der Bedeutung der beiden großen Zeitbilder nicht messen. Die äußeren Lebensbedingungen hatten sich für ihn verschlechtert und trieben ihn in eine hastige Überproduktion hinein. Als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar (1860—1864) rieb er sich auf in Konflikten mit dem Präsidenten, dem schneidig-ironischen Weltmann Dingelstedt, und vermißte

die ihm unentbehrliche Lebensluft größerer Städte allzusehr. Dazu kam die zunehmende Schärfe der Reaktion gegen seinen kritischen Despotismus (die vor allem Julian Schmidt vertrat), und die steigende Macht anderer litterarischer Potenzen. Von Schlaflosigkeit gepeinigt, machte er (15. Jan. 1865) einen Selbstmordversuch. Die Krisis hatte zunächst günstige Folgen: man sorgte für seine körperliche Heilung, man brachte, wie man für Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Mosen gesorgt hatte, einen stattlichen Gutzkow-Fonds zusammen. Aber die litterarische Kraft war gebrochen. Die maßlose Gereiztheit des verdrängten Selbstherrschers machte sich dann noch in der traurigen Streitschrift „Dionysius Longinus“ (1878) Luft, in der er vor allem die gewaltige Gestalt des toten Hebbel in die Nacht hinabzuzwingen suchte, daneben aber alle jüngeren Kräfte, Mörike, Freytag, Auerbach, Seite an Seite mit Modeberühmtheiten wie Ebers als geringwertige Halbtalente behandelte. Sein Nervenleiden wuchs und trieb ihn rastlos durch Italien, in kleine Orte bei Heidelberg und Frankfurt, bis schließlich der von einer starken Dosis Chloral Betäubte (16. Dez. 1878) in der Nacht das Licht umstieß und im Rauch des so entstandenen Feuers erstickte. Es war, wie sein Biograph bemerkt, der Tod auch der Hauptfiguren seiner großen Romane: Hackerts in den „Rittern vom Geist“, Lucindens im „Zauberer von Rom“; es war ein symbolischer Tod. Der feurige Kämpfer, der überallhin neues Licht tragen wollte, stieß in seiner ruhelosen Hast den Leuchter um und verbreitete um sich eine Atmosphäre von erstickendem Rauch der Eitelkeit, des Eigensinns und leider nicht am wenigsten des Neides, in der seine eigene hoffnungsvolle Kraft zuletzt jammervoll verkam.

In seiner Gesamtanlage erinnert Gutzkow an den Mann, der die deutsche Malerei seinerzeit fast so unbedingt beherrschte wie der Verfasser der „Ritter vom Geist“ eine Weile die Litteratur: an Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874). Durch und durch in den Zeitideen lebend, beweglich, kaustisch, geistreich, voll ehrlicher Parteinahme, blieben sie doch den höchsten Bedingungen dauernder künstlerischer Leistung immer fremd: ihnen fehlte der Zauber der Poesie — und ihnen fehlte die Sicherheit der Technik. Trocken, kalt gemacht schauen uns heut Kaulbachs einst hoch gefeierte Treppengemälde im Berliner Museum an — und unwahr wie die „Zerstörung Jerusalems“ scheint uns das theatralische Spiel Uriel Acostas; eine Parade ohne innere Einheit sind uns die „Ritter vom Geiste“

wie das „Zeitalter der Reformation“. Nicht an den Dichter wenden sie sich, der in jedem Menschen schlummert, nicht an den kunstverständigen Meister: sie appellieren an den Parteigänger, der mit ihnen für die Emanzipation des Fleisches oder gegen Peter Arbues kämpfen will. Die Kämpfe sind ausgefochten, in der Form mindestens, wie die Liberalen jener Tage sie auffaßten: und mit den Parteigängern sind die Bewunderer jener Werke ausgestorben. —

Von der jungdeutschen Schule gehen zwei Seitentriebe aus: einer in zustimmender Hinsicht, der andere polemisch geartet. Eine Anzahl von Schriftstellern sind ihrer ganzen Tendenz nach den Laube und Gutzkow verwandt und ergreifen deshalb nach den ersten Erfolgen der Gruppe die Gelegenheit, auch in Eigenheiten der Technik, der Charakterzeichnung sich ihr anzupassen. Das gilt von Willibald Alexis (1798—1871), der mit zwei Romanen („Das Haus Düsterweg“, 1835 und „Zwölf Nächte“, 1838) sich den Zerrissenheitsmalern vorübergehend beigesellte; es gilt in noch höherem Grade von Heinrich König (1790—1869). Der Obergerichtssekretär aus Fulda, zu zwanzig Jahren in eine unglückliche Ehe genötigt, machte die Lebenswirren durch, die auch bei Gutzkow so traurig für die psychologische Wahrheit mindestens einzelner Züge in ihren Romanen zeugen; er warf sich dann eifrig in die politische Arena und blieb, ein besserer Acosta, trotz kirchlicher Exkommunikation und staatlicher Verfolgung seinen liberalen Idealen treu. Wie Alexis begann er als Nachahmer Walter Scotts, aber schon sein berühmter Revolutionsroman „Die hohe Braut“ (1833) mischt dem eine stark liberal-sociale Tendenz bei. Nachher that König den scheinbar so naheliegenden Schritt, den historischen Roman mit dem modernen Reflexionsroman zu verbinden, indem er solche Helden und Zeiten wählte, deren Gepräge dem der Gegenwart ähnelte. Nach dem Muster der romantischen Künstlertragödien und Künstlernovellen hatte er erst Shakespeare zum Helden gemacht („Williams Dichten und Trachten“ 1839); jetzt wählte er Georg Forster und die Epoche, in der die französischen Revolutionsideen Deutschland zu erobern anfingen („Die Clubbisten in Mainz“ 1847). Ein Pendant dazu bildet das Gemälde der napoleonischen Restauration („König Jeromes Carneval“ 1855). In der sorgfältigen Beobachtung des Zeitcharakters und besonders des rheinländischen Lokalkolorits hat König dann später besonders an August Becker (1828—1891) einen Nachfolger gefunden („Vor hundert Jahren“

1891). Die Specialität der modernisierten Künstlerromane machte sich dagegen das gefällige Erzählertalent Otto Müllers (1816—1894) zu eigen und traf hierbei in der Stoffwahl öfters mit Gutzkow zusammen, der schon in „Zopf und Schwert“ Eckhof, im „Königsleutnant“ Goethes Eltern vorgeführt hatte („Bürger, ein deutsches Dichterleben“ 1845; „Charlotte Ackermann“ 1854; „Der Stadtschultheiß von Frankfurt“ 1856; „Eckhof und seine Schüler“ 1863). Die Freude, das Entstehen neuer Zeiten, das Aufblühen bedeutender Charaktere zu schildern, ist ihnen allen mit dem Jungen Deutschland gemein; der Konflikt der originellen Persönlichkeit mit der Zeit aber wird in den späteren Werken mehr und mehr vom Tragischen ins Elegische oder Idyllische herabgemildert; und das Gespräch über Kunst und Leben verliert die selbständige Bedeutung, die es etwa bei Laube oder Mundt besessen hatte.

Origineller hat Hermann Kurz (1813—1873) die Anregungen des Jungen Deutschlands verarbeitet, der einzige Süddeutsche in dieser Gruppe. Er hatte das Glück, Hauffs „Lichtenstein“ vor W. Scott kennen zu lernen, „früher aus dem Uhlbach als aus Tweed und Themse zu trinken“. Auch ward er schon durch die Erzählungen seiner Eltern und anderer Verwandten an eine buntere, romanhaftere Vergangenheit angeschlossen. In der Schilderung heimischer „Zustände“ und der daraus erwachsenen Charaktere hat er es daher zu wahrer Meisterschaft gebracht, und die kleinen Erzählungen, die mit gemütlichem Humor die Ergebnisse altmodisch-schwäbischen Sonderlebens darstellen, gehören zu den besten Humoresken, die wir besitzen. Neben den mit Recht berühmten „Beiden Tubus“, einem Gemälde stiftlerischer Weltläufte, das tiefernster Schatten nicht entbehrt, ist die kleine Satire „den Galgen! sagt der Eichele“ hervorzuheben, in der besonders die Figur des Diebes, der für seine fünfzig Gulden nirgends gehängt werden kann, den Humor Gottfried Kellers vorverkündet. In die beiden größeren Romane dagegen, „Schillers Heimatjahre“ (1843) und „Der Sonnenwirt“ (1855), mischen sich teils tendenziöse fremdartige Zusätze störend hinein, teils schadet das allzu behagliche Ausmalen der lokalen Gewohnheiten dem Fortschritt der Erzählung. Der zweite Roman, der mit einer ausgezeichneten Schilderung der Atmosphäre, in der der Sonnenwirt zum Verbrecher aufwächst, vielversprechend beginnt, verliert bald alle Haltung und sinkt zuletzt in einer Wiedergabe aktenmäßiger Berichte unter. Wohlthätig wirkt

dagegen die Benutzung urkundlicher Nachrichten in seinen köstlichen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" (1858—1861) und den kleinen Geschichten aus der alten Reichsstadt Reutlingen.

Lange nicht so fest wie Kurz in schwäbischer Eigenart wurzelte Levin Schücking (1814—1883) in westfälischer. Zwar auch er hatte den Vorteil, zu einer „alten Familie" zu gehören, der Sohn einer Dichterin, die zu dem frommen Kreise der Fürstin Gallitzin Zutritt hatte und deren Freundschaft mit Annette v. Droste für ihn von größter Bedeutung wurde. Der junge Kritiker und Mitarbeiter an Gutzkows „Telegraphen" ward erst der Schützling der großen westfälischen Dichterin, dann ihr Freund, der ihr (seit 1839) immer näher trat, so daß sie seine Verheiratung mit einer begabten, jungen Schriftstellerin, Luise v. Gall (1843), nicht verwinden konnte. Der Roman „Die Ritterbürtigen" (1846), in dem Schücking seine Tendenz gegen den stolzen Feudaladel der Heimat mit manchen persönlichen Anspielungen gewürzt hatte, führte dann zu einem nicht wieder geheilten Bruch. Aber für den Nachruhm der verstorbenen Freundin hat Schücking durch Ausgaben und Biographie mit liebevollem Eifer und Geschick gesorgt.

Drang der Ruf des schwäbischen Humoristen nicht über die Heimat hinaus, in die sich seine Natur wie seine Ausdrucksweise fast zu liebevoll einspann, ward Schücking immerhin in ganz Deutschland als Erzähler bekannt, so gelang es Theodor Mügge (1806—1861), über die Grenzen des Vaterlandes hinaus Leser und Bewunderer zu finden. Bayard Taylor (1825—1878), der berühmte amerikanische Dichter und Übersetzer von Goethes Faust, erzählt, wie auf einer Eisenbahnfahrt ein Mitreisender, in ein Buch vertieft, eine ganze Strecke über sein Ziel fuhr; neugierig erkundigte er sich nach dem spannenden Buch — es war Mügges „Afraja" (1854). Denn auch diesem Berliner lag die vielberufene Trockenheit fern, die man den Produkten des märkischen Sandes nachsagt; im Leben wie in der Dichtung war er ein tapferer, nach dem Großartigen dürstender Idealist. Der entschieden liberale Publizist hatte Offizier werden, in Peru gegen die spanischen Unterdrücker kämpfen wollen; dann ergab er sich einem gründlichen Studium der „Bildungswissenschaften", und so ausgerüstet suchte er nun, wandernd und dichtend, genießend und beschreibend, eindrucksvolle Landschaftsbilder auf. Mügge ist für die deutsche Litteratur der Entdecker der nordischen Landschaft mit ihren wunderbaren Abwechs-

lungen und großartigen Monotonien geworden; denn die skandinavischen Heldendichtungen der Fouqué und der Zedlitz kannten nur die pappenen Versetzstücke, die als „Felsen" und „Klippen" bald auf Island und bald im Golf von Neapel gebraucht wurden. Aus der düsteren Einsamkeit bilden sich dann die Gestalten von Mügges Hauptroman heraus, der lappische Zauberer Afraja vor allem, der fast zu mythischer Größe erwächst. Auch hier fehlt eine gewisse Tendenz nicht gegen die Verwaltungsbeamten, die ihre Schutzbefohlenen ausplündern; gelegentlich fallen sogar Worte des Zweifels an der sittigenden Kraft des Christentums. Aber die einseitige Parteimacherei der Tendenzromane Gutzkows bleibt Mügges ruhigerem Einfühlen fern. Ähnliche Vorzüge und Eigenheiten zeigen „Der Vogt von Sylt" (1851) und „Erich Randal" (1856); ging der Roman dagegen in die Tropen („Toussaint" 1840), so konnte er mit Sealsfields genialen Schilderungen nicht wetteifern. — In der romantischen Belebung der deutschen Küsten- und Inselwelt (in der Biernatzki ja vorangegangen war) sind Mügge dann besonders Philipp Galen (eigentlich Lange; 1813—1898: „Der Strandvogt von Jasmund" 1859), Hans Hoffmann (geb. 1848) und vor allen Friedrich Spielhagen (geb. 1829) gefolgt. Als Veteran der ganzen Richtung aber lebt der produktive Erzähler und Dramatiker Max Ring (geb. 1817) noch heut in unserer Mitte.

Endlich gehört in diese Gruppe, über der das Dreigestirn Rahel — Bettina — Charlotte Stieglitz leuchtet, der die Gräfin Hahn nahe stand, noch eine Schriftstellerin, die durch Beherrschung der Technik alle vier Frauen überragt: Fanny Lewald (1811—1889). Auch für ihre Zugehörigkeit zu der neuen Richtung zeugt schon ihr Leben. Aus einer angesehenen jüdischen Familie Königsbergs hervorgegangen, ward sie Schriftstellerin fast durch Zufall: ein Verwandter hatte ihr einen Bericht über die Huldigungsfeierlichkeiten (1841) aufgetragen, und sein Erfolg führte sie auf die Bahn, die sie fast 50 Jahre lang mit wachsender Anerkennung schritt. Ihr erster Roman („Clementine" 1842) ist der übliche Anfängerroman des Jungen Deutschland: lauter Tendenz, hier gegen die Konvenienzehe, die (ein neuerdings oft wiederholtes Deklamationsthema) der schlimmsten Preisgebung gleichgestellt wird. Aber bald treten persönliche Erlebnisse an Stelle der allgemeinen Bekenntnisse. Sie liebte ihren Vetter, den Politiker Heinrich Simon (1805—1860). Aber der feurige

Idealist, der seine Hoffnung auf die preußische Führung Deutschlands auch im Schweizer Exil aufrecht hielt, blieb gegen die kühle, klare, kluge Verwandte gleichgültig und verliebte sich in — Ida Hahn-Hahn. Das gab der Nebenbuhlerin Anlaß zu dem satirischen Roman „Diogena" (1847), der auch in Gutzkows „Rittern vom Geist" eine Rolle spielt. Zwei Geistesrichtungen schieden sich, beide aus dem revolutionären Bedürfnis nach einer neuen Welt geboren: gegen den geistigen Epikureismus einer nach neuen Schönheiten lüsternen Aristokratie des Geistes empörte sich die praktische Menschenfreundlichkeit einer nach neuen sittlichen Idealen strebenden Demokratin. In dieser Stimmung, aufgeregt im Innersten, in der sie alles gesammelt hatte, was sie an Liebeskraft besaß, traf sie (1847) auf einer jener unvermeidlichen Reisen nach Italien den lebhaften, rührigen, liberalen Schriftsteller Adolf Stahr (1805—1876). Auch er ist eine typische Figur mit seinem vom Publikum dankbar aufgenommenen Talent, streng wissenschaftliche Forschungen anderer zu bequemer Nachtisch-Lektüre herzurichten, mit seiner Sucht, durch auffallende Kunsturteile oder paradoxe „Rettungen" des Tiberius und der Agrippina den Schein einer Originalität zu erwecken, die ihm abging: diese billige Leugnung des völlig Sicheren ist nur ein Tribut, den die Flachheit der Selbständigkeit darbringt. Als Mensch war der eitle, weichliche Vielschreiber mit dem schön herausgearbeiteten Kopf (wir erinnern an Holteis Posen und Lenaus Kopfhaltung!) seiner Gattin fast so sehr untergeordnet wie Varnhagen der Rahel; sie aber sah in ihm das ersehnte Ideal und hat das nie verlernt. Man hat viel über das „zweiköpfige Tintentier" und ihre gegenseitigen Citierungen gespottet; aber wenn sie prätentiöser auftraten als das Ehepaar Mundt oder das Ehepaar Schücking, so bedenke man doch auch, daß der Roman ihres Lebens, so ganz im Stil der Zeitforderungen, ihnen darauf einen gewissen Anspruch gab: eine geistreiche Schriftstellerin, getaufte Jüdin, erobert nach unglücklicher Liebe zu einem Politiker, der eine schöne Dichterin vorzieht, einen ästhetisch feingebildeten Mann, der sich ihr zu Liebe von seiner ersten Gattin scheiden läßt, und lebt mit ihm fast 30 Jahre in glücklichster Gemeinschaft!

Viel von ihren Lebenserfahrungen ging in den Roman „Prinz Louis Ferdinand" (1849) über, einen Beichtroman wie Gutzkows „Seraphine", aber von ganz anderer Gestaltungskraft: der preußische Held wird von Rahel heimlich geliebt, in der er aber nur die geist-

reiche Prophetin und kluge Ratgeberin sieht. Bald beginnt dann eine unausgesetzte Produktion, technisch in beständiger Arbeit fortschreitend bis zu ihrem letzten großen Roman („Die Familie Darner", 1887), sprachlich von Anfang an durch klare Bestimmtheit vor den geistreichen Zerflossenheiten ihrer männlichen Nebenbuhler hervorstechend. Kalt und nüchtern bleibt sie immer, und auch von den Nächsten spricht ihre Lebensgeschichte (1861—1862) bei aller Breite mit erkältender Objektivität, fern von Hermann Kurz' gemütlicher Freude auch an den Schwächen seiner Umgebung. Nur etwa der Zauber des römischen Kultus mag selbst in ihr wärmere Töne hervorzubringen („Benedikt" 1874). Die lehrhafte Richtung des Jungen Deutschlands treibt sie auf die Spitze, immer ermahnend, selbst in ihren sauber gezeichneten biographischen Porträts immer „überlegen". Aber die Kraft, mit der sie ihre Herzenssache vertrat, die Heranbildung der „neuen Frau" nicht durch ästhetische Verhimmelung, sondern durch praktische Schulung, die Energie, mit der sie ihre Prinzipien auch im Leben vertrat, haben ihr eine Bedeutung geschaffen, die der bloß klugen Schriftstellerin sonst nicht zukam; den spezifischen „Frauenroman" hat für Deutschland doch erst Fanny Lewald geschaffen.

Es ist endlich nochmals an Georg Büchner (1813—1837) zu erinnern, der von einem anderen Boden aus dem Jungen Deutschland entgegenkam: es war kein Zufall, daß er sich für die Veröffentlichung von „Dantons Tod" gerade an Gutzkow wandte — das einzige Talent, das Gutzkow auf seiner an kritischen Totschlägen reichen Laufbahn erfolgreich aus der Taufe gehoben hat. Die Art, wie auch ihm die Tendenz zur Muse wird, die herausfordernde Betonung des Materiellen, die Vertiefung in psychologische Entwickelungsprozesse („Lenz") machen ihn zu der Brücke zwischen den „Giganten" von der Manier Grabbes und den neuen „Titanen" des Jungen Deutschland.

Gegen diese „Titanen" richtete sich aber die Polemik des anderen, konservativ gesinnten Seitentriebes des Jungen Deutschland. Max Stirner und sein Kreis werden mit feindlicher Satire abgemalt in dem nicht talentlosen Roman „Moderne Titanen" (1850) Robert Giseke's (1827—1890). Positiver wirkte den „Freien" George Hesekiel (1819—1874) entgegen, ein strenger preußischer Legitimist und überzeugter Protestant, der aber doch in seiner Lebenshaltung von den Dogmen des Jungen Deutschland

beeinflußt blieb: sein Bedürfnis, großartig aufzutreten, ein „großes Haus“ auf Schulden aufzubauen, erwächst aus der gleichen Gedankenrichtung, der die Helden in Gutzkows Roman ihre sonderbare Färbung verdanken. Und wenn er seine Bücher ohne Disposition, ohne Feilen, ja ohne Korrektur hintereinanderweg am Schreibtisch hinwarf und das fertige Blatt mit dem Daumen auf den Boden knipste, wo seine Tochter Ludovica (1847—1889), später selbst eine produktive Fortsetzerin der väterlichen Thätigkeit, sie auffammelte und ordnete, so wird man auch in dieser gesucht genialen, nachlässigen Manier den aphoristischen Geist der Jungdeutschen nicht verkennen. Seine historischen Romane und die „Gedichte eines Royalisten“ (1841) sind verschollen; lebendig blieb sein hervorragendstes Werk, die beste Biographie Bismarcks: das „Buch vom Grafen Bismarck“ (1868). — Der typische Repräsentant aber dieses polemischen Seitentriebs vom Jungen Deutschland ist Alexander Freiherr v. Ungern-Sternberg (1806—1868; als Schriftsteller nannte er sich nur A. v. Sternberg), ein Esthländer, der sich in den Geist der preußischen Aristokratie mit jenem Fanatismus einlebte, der für die Emigranten so oft charakteristisch ist. Seine Novelle „Die Zerrissenen“ (1832) gab gemeinsam mit dem Roman „Die Europamüden“ (1838) des in socialen Tendenzromanen fruchtbaren Ernst Willkomm (1810—1886) dem Groll gegen die anspruchsvolle Unklarheit und kosmopolitische Überhebung der jungdeutschen Romanhelden einen lange begehrten Ausdruck. Die neuen Schlagworte wurden nun unaufhörlich angewandt, bis es für die jüngsten Titanen ein heißersehnter Ehrentitel ward, ein „Zerrissener“ zu heißen. Man wäre aber versucht, dem Erfinder selbst das Wort zuzuwerfen. Geistreich, aber unstet trieb sich Sternberg bald auf den schlüpfrigen Pfaden lüsterner Novellendichtung umher, bald spielte er den richtigen „Kreuzritter“. Den Jungdeutschen lernte er die Manier des satirischen Porträtromans ab und blieb dabei ein Schüler E. Th. A. Hoffmanns — eine Mischung von Dandy und Roué, von Soldschreiber und Tendenzpoet, wie sie eben nur in der Zerrissenheit des „Vormärz“ gedeihen konnte.

Eine eigenartige Stellung nimmt noch ein Dichter ein, dessen Verwandtschaft zum Jungen Deutschland durch andere Einflüsse verdunkelt wird, ohne doch je ausgelöscht zu werden. Friedrich Halm (1806—1871) hat sich selbst charakterisiert mit den Worten:

Verstandeshelle ohne Herzensglut,
Glut ohne Einsicht sind's, die uns verdammen.

Auch er ist ein Zerrissener. Leidenschaftliche Sinnlichkeit und eiskalte Berechnung liegen wie ein Löwe und ein Tiger im gleichen Käfig nebeneinander in seinem Herzen wie in seinen Stücken. Eligius Franz Josef Reichsfreiherr von Münch-Bellinghausen, der diesen spanisch-stolzen Namen unter dem Pseudonym „Friedrich Halm" verbarg wie der Graf Auersperg den seinen unter dem ähnlichen „Anastasius Grün" — nach seiner Herkunft und angeborenen Art gehörte er in die alten patriotisch-dilettantischen Kreise des österreichischen Adels; bei Zedlitz etwa wäre da sein Platz gewesen. Und in der That hat er die Vorliebe der altösterreichischen Adels- und Beamtenkreise für spanische oder doch südländisch-romantische Stoffe stets bewahrt. Aber der Krakauer Beamtensohn wurde von Michael Enk von der Burg, einem melancholischen Spätling josefinischen Mönchtums, in andere Bildungskreise eingeführt; er studierte in Wien und trat hier jungen Dichtern anderer Richtung nahe. Die Strömungen der Zeit kamen an ihn näher heran als an Grillparzer oder Raimund, weil sein kälteres Herz weniger von dem warmen Beharrungsgefühl dieser Altösterreicher ausgefüllt war; aber er vermochte mit ihnen nur verstandesgemäß zu rechnen. So entstanden nun seine Trauerspiele, jedes die kalkulatorisch genaue Dramatisierung eines Zeitgedankens, und jedes durch die fremd-äußerliche Auffassung seine Karikatur. Die Frau, verkündeten die Jungdeutschen, soll nicht länger das Spielzeug des Mannes sein — und Halm ging hin und schrieb „Griseldis" (1837), dieses „antipoetische Stück", wie Vilmar es nannte, worin ein gewissenloser Ritter aus vermeintlichem Ehrbegriff seine treue liebende Gattin fünf Akte lang quält, um am Schluß zu hören, daß man so nicht mit Frauenherzen spielen dürfe. Die Jungdeutschen machen das Gold, wie einst schon das Altertum, zum Symbol der niedrigen, verderblichen Wünsche, zum Symbol des verhängnisvollen Besitzes; Halm schreibt sein (immer noch bestes) Stück, den „Adepten" (1838) und verdirbt das schöne Thema, daß der nach Gold hungernde Alchemist von seinem Gold in den Abgrund gezogen wird — „wenn sie den Stein der Weisen hätten, der Weise mangelte dem Stein!" — durch eine Wiederholung des Motivs der duldenden, verstoßenen Frau, durch schulmeisterlich-verständige Monologe des Helden, durch die greulich-unwahre Figur eines auf gut Claurensch

„sinnig-minnigen" Naturkindes Änneli. Die Jungdeutschen wollen heraus aus der Überbildung in natürlichere Verhältnisse, wo menschliche Gefühle einen unverfälschten Ausdruck finden; und Halm zimmert seine Kontrast-Komödie vom „Sohn der Wildnis" (1842) zurecht, in der ein Tektosagenhäuptling, wie aus einem Bilderbogen ausgeschnitten, und eine zierlich-französische Bürgerstochter des alten Massilia den Abstand der Kulturverhältnisse durch gegenseitige Erziehung überbrücken und zu den eine ganze Generation sentimentaler Zuhörer beglückenden Versen gelangen:

Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!

Endlich aber kam (1857) Halms größte Sünde: der „Fechter von Ravenna". Hier wird das Thema vom neu zu erweckenden Gemeingefühl der Deutschen, das Wienbarg so feurig verkündet hatte, zu einem Gladiatorspiel mißbraucht, bei dem Thumelicus, Thusneldens entarteter Sohn, nach der Melodie des „Preußenliedes" wörtlich ausruft: „Ich bin ein Römer, will ein Römer sein!" Halm ist trotz aller stark aufgetragenen Sympathie mit der Witwe des Arminius, die sich nachher auch noch von Halms Gesinnungsverwandten Piloty malen lassen mußte, im Grunde auf Seiten des Klopffechters, der ein schönes, wirkungsvolles Kampfspiel höher stellt als Vaterland, Ehre und Mannesstolz; er ist immer ein Thumelicus geblieben, der im Notfall auch den germanischen Fechter mimte . . .

Es lag eine Vergeltung darin, daß Halm seine früheren großen dramatischen Erfolge bei diesem Stück mit harten Kämpfen und Angriffen bezahlen mußte. Man warf ihm vor, er habe den „Fechter" einem armseligen Reimer, dem Schulmeister Bacherl, gestohlen. Halm ist allerdings immer in der Ausbeutung fremder Stoffe und Entwürfe unbedenklich gewesen; besonders der talentvolle Steiermärker Faust Pachler (1819—1891), Halms Untergebener an der Wiener Hofbibliothek, hat sich darin Starkes gefallen lassen. Aber diese litterarischen Aneignungen mochten immer bis nahe an das Plagiat streifen — sie blieben doch unschuldig im Vergleich zu jenem viel größeren Verbrechen, wie Halm sich die edelsten Ideen der Zeit aneignete, um sie schmählich in unwahren Theaterstücken zu prostituieren! Würde der Frau und „Griseldis", Verbrüderung der Völker und „Sohn der Wildnis", germanisches Nationalgefühl und „Fechter von Ravenna"! Wie viel höher steht Heine (von Börne nicht zu reden) in den frechsten Ausbrüchen seines Spottes über Sittlichkeit

und Patriotismus, als der Neffe seines Ächters, des Präsidialgesandten am Bunde Münch-Bellinghausen, in seinen angeblich „erhabensten Momenten"!

Aber er verstand zu wirken. Er machte seine Karriere als Dichter wie als Beamter. Grillparzer bewarb sich um die Leitung der Hofbibliothek — Halm erhielt sie. Grillparzer hat die Kränkung nie verwunden. Noch bei Halms Tod grollte er:

Du bist mir in allem zuvorgekommen —
Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen!

Halm erhielt die Aufsicht über die naturwissenschaftlichen Sammlungen Wiens, er wurde (1867) Generalintendant der Hoftheater und verschuldete Laubes Rücktritt; glücklich verheiratet erfreute er sich außerdem noch der intimen Freundschaft der großen Tragödin Julie Rettich, deren Figur für seine Thusnelda maßgebend ward. Grillparzer blieb einsam. Sein Lustspiel lehnte das Publikum heftig ab. Aber Halms „Wildfeuer" (1864) fand lebhaften Beifall.

Halms lüsterne Sinnlichkeit, die auch aus Scenen des „Adepten", des „Fechters" und anderer Dramen hervorlodert, hat in diesem ohne Frage geistreichen Wagestückchen seine Hauptprobe geliefert. Ein Grafentöchterchen wird um einer Erbschaftsintrige willen als Sohn erzogen und entwickelt sich zu einem Pseudojüngling von toller Wildheit. Es giebt nun zu Scenen von prickelnder Pikanterie Anlaß, wie der in sie verliebte Vetter „Wildfeuer", deren Geschlecht er kennt, zum gemeinschaftlichen Baden auffordert und dergleichen mehr. Schließlich entdeckt die Verkleidete ihr wahres Wesen und sie ist „ein junges, holdes, unschuldig reizumblühtes Mädchen". Wie „Wildfeuer" „mit einem Mal ein ganz sanftes Lämmchen wird", hat man mit Recht als groben psychologischen Fehler hervorgehoben. Ein übermütiges Possenstück, „der geschundene Raubritter", dessen Autorschaft, ich weiß nicht mit welchem Recht, Gerstäcker zugeschrieben wird, parodierte diesen Knalleffekt: ein graubärtiger Schmiedemeister, der drei Akte lang mit herkulischer Kraft gehämmert hat, wird plötzlich erkannt als „ein zartes, holdes, vielgeliebtes Weib" . . .

Im Gegensatz zu diesen Dramen, in denen berechnende Lüsternheit und zerfließende Sentimentalität wie bei Kotzebue und Clauren sich umarmen, sind Halms Erzählungen (aus dem Nachlaß herausgegeben 1872) knapp und kräftig, weil der talentvolle Nachempfinder sich hier Heinrich v. Kleist zum Muster nahm.

Das sind die Männer, die dem Jahrzehnt von 1830—40 die Signatur geben. Vor allem ist es die Periode des Jungen Deutschlands — nicht nur, weil die Tendenzen der Gutzkow und Laube sowie der ihnen durch die Thorheit des Bundesrats aufgedrungenen Schutzheiligen Heine und Börne den stärksten und nachhaltigsten Einfluß ausüben, sondern vor allem, weil in dieser Schule wirklich das am stärksten zum Ausdruck kommt, was der ganzen Zeit eigen ist. Es ist jene Freude an der Fülle der Erscheinungen, die sogar der Pessimist Lenau nicht verleugnen kann, wie sie den Optimisten Mörike beseligt; die Ludwig Feuerbach zur Grundlage seiner Religion, Ranke zur Grundlage seiner Geschichtsforschung macht. Bei den stärksten Individualitäten der Zeit nimmt sie gern die besondere Färbung eines eigenwilligen und übertreibenden Titanismus an: die Persönlichkeit empfindet sich als „Natur", „Vollnatur", „Vollsaftnatur" und hat ein kindlich-geniales Behagen daran, eine möglichst erstaunliche Welt wechselnder Erscheinungen aus ihrem Mikrokosmus hervorblühen zu lassen. Von Grabbe und Lenau, die doch starke Talente waren, sinkt diese Tendenz zu Gutzkow und der Gräfin Hahn, von Feuerbach zu Friedrich Rohmer herab; und doch dienen selbst die Karikaturen in der Ökonomie der Weltgeschichte ihrem Zweck und erhalten die Forderungen einer starken Persönlichkeit, eines unbeirrten künstlerischen Eigenwillens für die Zeiten lebendig, in denen Friedrich Hebbel und Richard Wagner sie sich aneignen sollten.

In der Mitte dieses Zeitraums, den Goethes Tod (1832) einweiht und Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung (1840) abschließt, stehen zwei litterarische Ereignisse von welthistorischer Bedeutung (1835): Wolfgang Menzels Denunziation des Jungen Deutschlands — und D. Fr. Strauß' „Leben Jesu". Durch jene schlechte That trat der Zionswächter von Stuttgart zu den großen „Helfern der Verleugnung", wie Ibsen Kain, Judas, Julian den Apostaten nennt: er belebte durch seinen Widerspruch, durch seine feindliche That das neue Geschlecht, das neue Evangelium. Er schmiedete getrennte, feindliche Persönlichkeiten zu einer Gemeinschaft zusammen, die durch ihre gegenseitigen Gehässigkeiten nicht mehr aufgehoben werden konnte; und er machte den Kampf für die neuen Güter zum Programm aller aufstrebenden Kräfte. Strauß aber eroberte dem neuen Geist das letzte bisher ihm verschlossene Gebiet: auch die Tempeldomäne der Bibelforschung wurde dem Geist zugänglich, der nicht um be-

stimmter fester Dogmen willen, sondern aus der Freude an den Erscheinungen selbst forscht, schaut, darstellt.

Nicht Geringes haben die jungen Talente diesem Jahrzehnt geschenkt: den „Maler Nolten“ und den „Savonarola“, Dramen Grabbes, Gedichte Lenaus und Mörikes vor allem. Aber das Beste gaben dieser Zeit noch die alten Meister. Goethe selbst schenkte jetzt erst der Nation und der Welt das Wunderwerk seines zweiten Faust, und wie der tote Cid stand er damit plötzlich als der geborene Führer unter den Jüngsten: wo wird die Religion dieser Tage, die Freude an der bunten Pracht der Welt großartiger gefeiert als hier? Wie sich am Schluß der „Helena“ der Chor auflöst in die Natur, „in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben“, „an dieser Felsenwände weithin leuchtend glattem Spiegel“ sich in sanfte Wellen wandelt und aufgeht in die Früchte des Weinstocks — da hat die Andacht dieser scheinbar glaubensarmen Zeit so herrlich mythologischen Ausdruck gefunden, wie nur je die einer gläubigen Urzeit.

Um den Kaiser stehen seine Marschälle. Grillparzer singt in „des Meeres und der Liebe Wellen“ ein hohes Lied des selbst im Tode herrlichen Liebeslebens, und fast wie jene Nymphen Helenas gehen Hero und Leander sanft in die Elemente ein; und Raimund giebt seinen „Verschwender“, in dem wieder die Freude am Leben und die Auflösung dieser Freude harmonisch ineinander übergehen und in der Rolle des alten Franzosen jeder verspottet wird, der an der Natur noch etwas zu verbessern findet. Immermann wirft sich mit dem „Merlin“ in die lockende Fülle der bunten Welträtsel und mit den „Epigonen“ in die reizvolle Buntheit des modernen Lebens, um mit dem „Münchhausen“ von der falschen Geniesucht ein satirisches Gemälde, von dem festbehaglichen Leben in und mit der Natur ein enthusiastisches Bild zu liefern. Annette von Droste und Eichendorff singen aus ihrer liebevollen Versenkung in Natur und Stimmung heraus; Ranke schreibt seine „Päpste“, Alexis seinen „Cabanis“. Und von der genialen Einfühlung bedeutender Persönlichkeiten verbreitet sich dieser neue Naturpietismus in die breitesten Kreise und schafft für das große Publikum ein Erbauungsbuch von langdauerndem Einfluß: 1834 erschien Leopold Schefers „Laienbrevier“ und war durch Feuchtersleben's männlichere, eigenartigere „Diätetik der Seele“ (1838) nicht zu verdrängen. Auch Leopold Schefer (1784—1862) gehörte noch

zu den „Alten“: er war ein Zeitgenosse der Bettina, Kerners, Uhlands, vor allem des ihm eng befreundeten Fürsten Pückler. Aber was Schefer, der träumerische Weltwanderer und der beschauliche Einsiedler von Muskau, in zahllosen wirren Novellen, in unbedeutenden Gedichten, in anachronistischen mißglückten Epen schuf, gäbe keinen Anlaß, ihn auch nur zu nennen. Jetzt zum erstenmal und zum letztenmal wuchs ihm eine Schöpfung über das Dilettantische heraus — weit freilich auch sie nicht. Eine milde, versöhnliche Weisheit weihte jeden Tag des Jahres mit einem Spruch und erhob die trockene „Naturreligion“ der Rationalisten wenigstens bis auf die Höhe gemütvoll behaglicher Naturandacht. Verse, die von selbst im Gedächtnis haften wie Spinnefäden am Rock, etwas zäh, aber fest gesponnen; Gedanken, die sich jeder aneignen kann, ohne von ihrer Tiefe beschämt zu werden — alles weislich verteilt und in zweckmäßige Dosen zerlegt — so überstieg dies Werk die Erfolge von Rückerts „Weisheit des Brahmanen“ oder Annettens „Geistlichem Jahr“ und selbst die von Zschokkes „Stunden der Andacht“. Bis zu Mirza-Schaffy ist nicht wieder so billige Weisheit berühmt geworden. Dennoch stünde es uns schlecht, des Buches nur zu spotten. Es ist oft trivial, aber es ist immer wahr. Eine nicht tiefe, aber glückliche Natur gab sich hier selbst, die wirklich durch alle Launen des Schicksals hindurch sich die sanfte Harmonie des Wohlwollens gegen Gott und die Welt bewahrt hatte. Die Alten hätten ihn so gut zu den „Weisen“ gezählt wie die Erfinder der Sprüche „Nichts zu viel!“ und „Lobe den Tag nicht vor dem Abend!“ Wir sind anspruchsvoller geworden; ob wir aber die Künste, die Kranken zu pflegen, die Hungrigen zu speisen, die Bedrängten zu trösten, besser gelernt haben als der Dichter des „Laienbreviers“, das weiß ich nicht.

Uns Modernen ist aus jener Epoche vor allem noch eine Reihe litterarischer Gaben unschätzbar: jene Offenbarungen eigenartiger, tief angelegter weiblicher Naturen, die den Besten jener Zeit wurden, was Schefers Buch den Vielen ward. Das Buch „Charlotte“ zwar ist fast vergessen, und das Buch „Rahel“ in ungerechte Verachtung gesunken, von der es sich wieder erheben wird; Bettina aber, künstlerische Individualität zugleich und geniale Künstlerin, hat in dem „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde“ uns eine so reiche Welt hinterlassen, daß wenige Litteraturen Ähnliches aufweisen können. Bescheiden, aber ewigen Dankes wert stellt sich neben ihre

poetische Übergoldung Eckermann mit den schlichten Aufzeichnungen der Gespräche Goethes, und das unwirsche Aufbäumen selbst eines Feuchtersleben gegen die „stille Größe“ Goethes hat die nachhaltige Wirkung dieses reinen Denkmals verstehender Ehrfurcht nicht hemmen können.

Freilich, auch diese Zeit führte Schutt mit sich wie jeder Gletscher beim Vorrücken. Gutzkows „Wally“ und Grabbes „Napoleon“ gehören ihr an, und ein Mann, der mit Goethe im selben Jahre starb, hinterließ ein posthumes Werk, das etwa so niedrig steht wie der zweite Teil des „Faust“ hoch, das aber von den „Bildungsphilistern“ lange Zeit ebenso behaglich genossen wurde wie jener angefeindet: Karl Julius Weber (1767—1832) ward mit seinem „Demokritus oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen“ (1832—35) der Kirchenvater und Papst für alle, die aus der großen Zeit Friedrichs und Voltaires nur das Negative geerbt hatten, Religionsspötterei, flache Aufklärerei, Behagen an Cynismen aller Art, während die große Menschenliebe und die tapfere echte Aufklärungsarbeit jener Zeit dem Anekdotenjäger zu schwer war. Aber man fand auch hier die Buntheit, für die man schwärmte, mit Behagen vorgetragen, nirgends aufregenden Zorn, nirgends leidenschaftliche Liebe; hatte man morgens seinen Spruch aus dem „Laienbrevier“ gelesen, konnte man sich wohl abends an Demokrits Späßen ergötzen.

Falsche Titanen und echte Philister — Dichter und Gelehrte — alle lösten sie die Welt in ein Kaleidoskop interessanter Momente auf und waren von dieser That entzückt. Männer mußten wieder kommen, die Stil und Größe besaßen, um Einheit in die Vielheit zu bringen. Sie kamen.

Fünftes Kapitel.

1840—1850.

Der Zeitraum von 1840—1850 ist das Jahrzehnt der Revolutionäre. Die große Revolution von 1848 ist nur der gewaltige äußere Ausdruck einer langen, mächtigen Vorbereitung. Man möchte an jene unheimlichen Worte erinnern, die Heine 1844 in „Deutschland ein Wintermärchen" einfügte; er sieht einen vermummten Gast unheimlich hinter sich stehen, der ein Richtbeil unter dem Mantel hält:

Ich bin dein Liktor, und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir — ich bin
Die That von deinem Gedanken . . .

Die Regierungen haben die Schüler des Jungen Deutschlands verfolgt, Fritz Reuter in den Kerker gesteckt, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Richard Wagner zur Teilnahme an den Kämpfen der Revolution gebracht, während Friedrich Hebbel und der alte Schopenhauer auf der andern Seite der Barrikaden standen. Aber der größte Revolutionär des 19. Jahrhunderts wäre vor ihrer Verfolgung sicher gewesen, selbst wenn er in Deutschland gelebt hätte: Charles Darwin (1809—1882). Was die Journalisten und die Dichter jenes Zeitraums anstrebten, das hat sein tief eindringender Geist fundamentaler, als sie ahnten, erfüllt: Schranken einzureißen, die seit Jahrtausenden bestanden, flüssige Übergänge an den Platz eiserner Grenzen zu setzen, die große Lehre vom aufstrebenden Kampf durch die ganze Reihe der lebenden Wesen zu erhärten. Durch Darwin ward eine neue Weltauffassung begründet, durch ihn der Pessimismus überwunden, durch ihn in letztem Sinne die neue Dichtung, die neue Kunst erst ermöglicht. Aber in alledem war der stille, langsame, methodische Revolutionär doch nur der Vollender von Tendenzen, die seine ganze Zeit erfüllten.

Kleinere „Umstürzer" stehen in Deutschland: D. Fr. Strauß (1808—1874), Robert Schumann (1810—1856), Adolf Menzel (geb. 1815). In Frankreich kämpfen die „Romantiker" den Kampf gegen die alte Tradition aus, den Victor Hugo (1802—1885) begonnen hatte; neue Wege aber geht der größte Lyriker der Franzosen, Alfred de Musset (1810—1857). Mit ihm nahezu im gleichen Jahre ist der erste „moderne" Autor jenes Landes geboren, das damals noch als „barbarisch" galt, und das so bald unsere alte Litteratur mit dem neuen Geist erfüllen sollte: der Russe Gogol (1809—1852). Bald tritt Charles Dickens (1812—1870) auf, eine durchaus polemische Natur, in der Technik zwar von merkwürdig altmodischer Manier, aber in der Tendenz ein hitziger Vorfechter neuer Ideen, dem konservativen England ein Revolutionär. Und dann folgen dem Dänen Kierkegaard (1813—1855), der die Staatskirche von seiner kleinen Heimat aus erschüttert, bis sie in allen Landen wankt, die großen Vollender des Umschwungs, Richard Wagner (1813—1883) und schließlich Otto v. Bismarck (1815—1898).

Was hatten die Männer des Jungen Deutschland und ihre Genossen nicht alles neuern wollen! Aber sie blieben bei dem Gedanken. Jetzt erzog „die ungestüme Presserin, die Not" den Mann der That: der Vorkämpfer der Konservativen, der preußische Landjunker Otto v. Bismarck ward der Vollender jener großen Revolution, die aus dem kläglichen Staatenbund ohne Macht und Recht das herrliche neue große deutsche Reich schuf! Und was ihm 1866 und 1870 gelang, das war doch zum guten Teil nichts als „die That zu ihren Gedanken", zu den Ideen jener „Professoren und Journalisten" von 1848 und 1860, die es heute Mode ist zu verspotten. Kein großes Volk ist gegen ganze Generationen seiner Befreier so maßlos ungerecht wie Deutschland heute gegen den alten Liberalismus. Ohne Paulskirche besäßen wir weder das deutsche Reich noch seine Verfassung — das haben selbst strenge Juristen wie Binding hervorgehoben. Aus dem wüsten Schutt, in dem die diplomatische und bureaukratische Routine vor 1848 hantierte, ließ der Geist jener Männer, die sich heute von so unendlich viel kleineren Leuten belachen lassen müssen, den Neubau Deutschlands entstehen.

Und nicht bloß inhaltlich — auch der Form nach gehören die Reden der Paulskirche zu dem Bedeutendsten, was dieser Zeit-

raum litterarisch hervorgebracht hat. Zu großartigem Schwunge erhebt sich plötzlich das so lange gebundene Wort. Neben den alten Meistern, Jacob Grimm, Ludwig Uhland, E. M. Arndt, Fr. L. Jahn tritt eine ganz neue Generation von Rednern auf den Plan. Wohl hat noch immer das gelehrte Element die Führung durch Fr. Chr. Dahlmann (1785—1860), den ernsten strengen Historiker, von dessen Worten man wiederholen kann, was er gleichnisweise vom Einmaleins sagt: daß sich diesem gar nichts besonders Scharfsinniges oder gar Liebenswürdiges nachsagen lasse, sondern immer nur so viel, es sei richtig damit, es lasse sich dem nicht widersprechen. Aber neben ihm steht doch als Parteihaupt der Professorensohn und Professor Karl Vogt (1817—1895) aus Gießen, „eine runde, breitschultrige, äußerst behäbige Gestalt, wie ein glücklicher Pächter, der seine Revenüen nicht ganz verzehren kann", ein Meister polemischen Humors und zündender Parolen; steht der Theaterkassierer von Leipzig, Robert Blum (1807—1848), mit den Feueraugen in dem vom dichten Bart umwallten runden Gesicht, der feindliche Schlagworte so gewandt aufzufangen weiß: „Diese Partei läßt sich den Vorwurf der Wühlerei gern gefallen; sie hat gewühlt ein Menschenalter lang, mit Hintansetzung von Gut und Blut; sie hat den Boden ausgehöhlt, auf dem die Tyrannei stand, bis sie fallen mußte, und Sie säßen nicht hier, wenn nicht gewühlt worden wäre." Und wenn die Aristokratie den Präsidenten der Paulskirche, Heinrich v. Gagern (1799—1880) aus Bayreuth, gesandt hat, dessen hohe vornehme Gestalt nicht wenig zu seinem Nimbus beitrug und auch zu dem feierlichen Pathos seiner Rede paßte, so schickte sie doch auch den Fürsten Felix Lichnowsky (1814—1848), dessen lässig-eleganter Salonton und dessen geistreiche Schlagfertigkeit eine ganz neue Nuance in die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands brachten. Die düstere, schwere Redegewalt Josefs v. Radowitz (1797—1853) wurde überholt von der aus dem Herzen quellenden, ganz und gar „mündlichen" Redemacht Gabriel Riessers (1806—1863) aus Hamburg, dessen Kaiserrede vom 21. März 1849 H. v. Treitschke für die großartigste erklärt, die in dieser Versammlung gehalten wurde.

Die Paulskirche hat die Berliner konstitutionelle Versammlung in den Schatten gestellt, die auch wirklich kleinlicher und altmodischer diskutierte, aber doch auch Redner von Bedeutung zählte

— vor allen, nach unserm heutigen Urteil, auf der Seite der konservativen Minorität, in diesem und den ihm folgenden Landtagen. Trocken, pedantisch, aber fesselnd durch den heiligen Ernst einer unerschütterlichen Überzeugung sprach auf der Linken Johann Jacoby (1805—1877) aus Königsberg; mit dem „Brustton der Überzeugung“ und mit dem sicher blickenden tiefblauen Auge, der durchgearbeiteten Physiognomie, dem ehrwürdigen Backenbart wirkte Benedikt Franz Leo Waldeck (1802—1870) aus Münster, ein Volksmann im besten Sinne des Wortes, doch auch nicht ohne dessen Schwächen; knorrig, volkstümlich schroff redete Hermann Schulze-Delitzsch (1808—1883); geistreich, mit einer seltsamen Mischung von Romantik und praktischem Sinn, Lothar Bucher (1817—1892) aus Neustettin, der später einer unserer glänzendsten Journalisten und (1864—1890) zuletzt Bismarcks „rechte Hand“ wurde. Otto von Bismarck selbst sprach originell, scharf, aufreizend, aber damals noch oft durch die gesuchte Eigenart gehindert, die der tiefgläubige, in Leben und Denken großartig folgerechte, eckig-originelle Adolf v. Thadden-Trieglaff (1796—1882) zur offiziellen Sprache seiner Partei gemacht hatte: eine bizarre Mischung von derb-volkstümlichen Wendungen („ein Wähler auf 10000 Pfund Menschenfleisch inklusive Menschenknochen“) und Bibel- oder Klassikercitaten, dunkle Anspielungen in der Art Hamanns, viel verhaltener Groll und zu viel Ironie. Dagegen fiel dem Doktrinär der altkonservativen Partei, dem vom Judentum zum orthodoxen Luthertum übergetretenen Friedrich Julius Stahl (1802—1861) aus München die Aufgabe zu, die Devisen in die Fahnenbänder zu sticken, wirksame Schlagwörter: „Autorität, nicht Majorität“; „die Wissenschaft muß umkehren“.

Nicht klein ist die Zahl geringerer Talente, die noch zu nennen wären, und in manchen Schattierungen schwankt ihre Eloquenz. Allen aber ist jetzt das gemein, daß die mündliche Rede eine Wahrheit geworden ist. Man liest nicht mehr ab, man redet nicht mehr ein unsichtbares Publikum an, sondern unter dem Druck des Moments wendet man sich an gerade diese Zuhörer und sucht sie zu gewinnen. Diese Mündlichkeit, die Befreiung vom Lesepult gehört zu den Kennzeichen der Zeit. Freiligraths Gedichte wurden deklamiert, und deklamieren muß man Herweghs Gedichte, um ihre Wirkung zu verstehen. Aber auch Fritz Reuter ist zum Vorlesen mehr als zur stillen Lektüre geeignet, und für Hebbel, Otto Ludwig,

Richard Wagner ist die lebendige Bühnenwirksamkeit selbstverständliche Voraussetzung. Agitatoren sind sie alle; weit hinter ihnen liegen die schüchternen Anfänge werbender persönlicher Wirksamkeit aus der Zeit Alexander v. Humboldts.

Vergessen wir nicht, daß zu dieser Generation noch viele Autoren gehören, deren litterarische Thätigkeit tiefer herabreichende Wurzeln besitzt und früher begann: Karl Gutzkow (geb. 1811), Fanny Lewald (geb. 1811), Georg Büchner (geb. 1813) und andere — alles Naturen, die es drängte, die ersehnten Ideale leibhaftig vor sich zu sehen.

So beherrscht das Jahr 1848 mit höchster Energie diese ganze Epoche. Vorher ist nichts als ein trauriges verdrießliches Interim. Man hatte in Preußen, bei aller persönlichen Sympathie mit Friedrich Wilhelm III., ungeduldig die neue Zeit erwartet, die mit seinem Sohn aufsteigen sollte; er kam und brachte nur schöne Worte und romantische Ideen und enttäuschte alle Welt. In Österreich unterdrückte das senile Polizeisystem mit dem ganzen Eigensinn eines kranken Greises jede „gefährliche“ Regung, und Metternich hatte selbst gegen eine Akademie der Wissenschaften Bedenken, weil sie von den Gelehrten erbeten war. Censur und Theaterpolizei überschlugen sich in Mißgriffen. In Bayern sogar ward man des Königs müde, dem das Land so viel verdankte und die Hauptstadt alles; begierig griff man seine persönlichsten Liebesabenteuer auf, um daraus eine politische Sache zu machen. Verdrossenheit überall und überkluges Besserwissen: oben am grünen Tisch und unten auf der Bierbank die gleiche weltfremde, in alten Gleisen daherfahrende Kannegießerei. Was Leben in sich spürte, mußte sich zur Agitation gedrängt fühlen. Aus der biedermännischen Anekdotenmalerei von Düsseldorf wurde das düstere Genie Alfred Rethels (1816—1859) in seine revolutionären Bahnen geworfen und zeichnete Revolutionsbilder und Totentänze. An das Volk wandte man sich mit liebender Begeisterung; und von hier kam das Heil. Nicht ganz so kam es, wie Freiligrath und Herwegh erwarteten; aber so, wie Reuter und Auerbach, Hermann Kurz und Otto Ludwig es fühlten.

Dies also bleibt der revolutionären Zeit als dauerndes Verdienst: die Brücke wieder geschlagen zu haben zwischen Dichtung und Leben, den Sänger wieder in das Volk gestellt zu haben. Man nennt auch das Tendenzdichtung. Aber man vergleiche es mit der Tendenzpoesie der Jungdeutschen, und man wird den Unterschied fühlen. Der lebendige Kontakt mit den Tendenzen des Volkes und

der Zeit löste die rein litterarischen, ästhetischen Absichtlichkeiten der exklusiven Litteratenkreise ab.

Eine Zeit wie diese gewinnt das Ansehen eines organisierten Feldzuges. Man mag von Teleologie und zweckbewußter Anordnung der Generationen noch so wenig halten — in solchen Momenten schafft der Dampfhammer der unabwendbar drängenden Notwendigkeit in rascher Folge die Jahrgänge der Schriftsteller zu ebensoviel verschieden gerüsteten Regimentern um. Wie eine Vorhut schickt die Zeit die Männer voraus, die Fühlung mit dem „gemeinen Volk" suchen und herstellen. Dann, wie Feldherren vor der Front, rücken die stolzen Einsamen an, die Grübler und Schlachtendenker, die die neue Kunst und die neue Zeit im Kopf tragen. Auf die Auerbach, Reuter, Hermann Kurz folgt der stolze Jahrgang von 1813: Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner, Victor Hehn, Fr. W. Weber, Georg Büchner. Nun kommt das große Heer, die Revolutionsdichter selbst und ihre Kameraden vom Pamphlet: Freiligrath, Dingelstedt, Prutz, Scherr, Karl Vogt, Karl Beck, Herwegh. Die Schlacht wird geschlagen und verloren. Es scheint wieder einmal vernichtet, was kaum erobert war: die Geburt der Poesie aus dem nationalen Leben. Eine Reaktion macht sich geltend, die aber doch auch in der Abwehr der bisherigen Tendenzen die Fühlung mit den Tagesfragen nicht ganz aufgeben kann. Nicht nur die Männer der politischen Gegenbewegung wie Friedrich Rohmer, Sebastian Brunner, wie Bismarck selbst, nicht bloß die Verfechter der religiösen wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Maria von Nathusius — selbst die, die aller Tendenz den Rücken kehren und nur der „reinen Form" leben wollen wie Graf Schack und Betty Paoli, selbst sie haben Anteil an der Färbung der Epoche und, gleichsam wider Willen, an der fieberhaften Sehnsucht nach besseren Zeiten. Ernst und tapfer wendet sich dann eine neue Schar neuem Aufbau zu, Historiker zumeist wie Th. Mommsen, G. Freytag, H. v. Sybel und ihr malender Genosse Adolf Menzel; daneben der Philosoph Lotze. Gleichaltrig mit ihnen gründen Dostojewski und Turgenjew in Rußland eine neue Litteratur, Ruskin in England eine neue Kunst — beides für die Welt, nicht bloß für ihr Vaterland. Und nun zieht in das Feldlager, das jene tapferen alle erbaut und befestigt, eine neue Siegerschar ein: die Männer von 1819, Gottfried Keller, Theodor Storm, Theodor Fontane; um sie Klaus Groth, Luise von François, Wilhelm Jordan.

Drei Jahre, die an bedeutenden Autoren so reich wären wie 1813—1817—1819 findet man wohl in der ganzen Geschichte der deutschen Litteratur nicht so nahe benachbart, und kaum können auch nur einzelne Jahre wie 1798, 1802 es mit ihnen aufnehmen. Dann folgt noch 1821 ein reicher Asteroidenschwarm, der aber, mindestens für die deutsche Poesie, keinen einzigen Namen von der Bedeutung der Hebbel, Storm, Keller bringt. Und dann richtet sich alles wieder zu stiller Ruhe, als sei die litterarische Urkraft erschöpft, überanstrengt, und lange, lange dauert es, bis auch nur ein Lustrum so viel solcher Namen bietet, wie jene drei großen Jahre jedes für sich!

Berthold Auerbach (1812—1882) aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwald ist die leibhafte Verkörperung jenes Bedürfnisses nach unmittelbarer, greifbarer Wirksamkeit, das diesen Zeitraum kennzeichnet. Durch und durch ist er eine „mündliche Natur", und immer muß man dies im Auge behalten, wenn man ihn richtig beurteilen will. Der kleine rundliche Herr mit den frischen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Gesicht war ein leidenschaftlicher Sprecher, aber auch ein williger und dankbarer Zuhörer. Das Wort hatte für ihn ganz andere Bedeutung als für uns verschlossene Deutsche von heut; es war ihm etwas Lebendiges, ein Fund, ein Geschenk. Man lachte wohl (heimlich; denn ins Gesicht konnte niemand dieser siegreichen Gutherzigkeit lachen), wenn er nach so einem „guten Wort" sich triumphierend umsah oder wohl gar gnädig hinzufügte: „Ich schenke es Ihnen"; aber gerade in dieser Vorstellung von dem eigenen Wert eines glücklichen Ausdrucks begegnete sich der Sohn der jüdischen Landbauern mit den alten Germanen der Urzeit, deren Sänger weise Lehren wie Waren umhertrugen, und deren Märchen von dem Wert geschenkter Sprüche zu melden wußten. Sobald ein Grasfink oder eine Glockenblume ihm etwas Neues mitgeteilt hatten, mußte er es der Welt verkünden; und er durfte die schönen Worte schreiben: „Alles Lebende erschien mir immer so neu als heilig". Deshalb hatte er immer etwas zu erzählen — so viel, daß er kein guter Erzähler blieb. Gleich war er mit seinen Figuren auf du und du: vertrauten ihm Barfüßele und Waldfried ihre Erlebnisse und Gedanken an, so konnte er kein stummer Zuhörer bleiben und gab das Seinige dazu. So entwickelte sich eine Redelust, die schließlich zur Redeseligkeit entartete — bei den Figuren wie bei dem Dichter

selbst, der seiner Freude an Volksreden und Triumphen gern die Zügel schießen ließ.

Schon diese freundschaftliche Stellung zu den eigenen Gestalten unterscheidet Auerbach von dem Jungen Deutschland, das der Jüngling (1836) in offener Fehde angriff. Ihm waren seine Bauern und seine Denker Freunde; gerade so gut wie die lebendigen Freunde mußten sie ihm helfen, die großen Fragen zu lösen, die ihn beunruhigten, mußten mit ihm über Religion und Kunst, über Deutschtum und Judentum grübeln. Er stand nicht wie die jungdeutschen „Geistesjunker" vornehm über seinen Gestalten. Jene waren vor allem Individualisten; er empfand sich allezeit, und mit lebhaftem Glücksgefühl, als einen Teil großer Gemeinschaften. In ihnen zu wirken hieß ihm leben. Deshalb bildete er, wo er auch lebte, den Mittelpunkt geistig angeregter Kreise.

In einer Zeit, in der das litterarische Leben Deutschlands mehr denn je „atomisiert" war und ein Kampf aller gegen alle die ästhetischen wie die menschlichen Lebensbedingungen der Schriftsteller untergrub, war Auerbach der einzige, der nach allen Seiten Verbindungen anknüpfte und unterhielt. Nur in München gab es einen in fröhlicher Gemeinschaft lebenden Dichterkreis; sonst aber hatten die Otto Ludwig und Gottfried Keller (die beide er „entdecken" half), die Friedrich Spielhagen und Hermann Kurz vielfältig nur durch Auerbach Beziehungen zu der Schriftstellerwelt außerhalb ihres nächsten Bezirkes. Diese Thätigkeit des unermüdlich „menschenfreudigen" Mannes bildet nicht sein geringstes Verdienst. Denn ebenso vermittelte er auch zwischen dem Parlament und der Presse, brachte die Höfe von Berlin und Karlsruhe mit der Litteratur, und das Volk (durch seinen Hebel nachahmenden Kalender „Der Gevattersmann", 1845—1848) mit der Bildung des Tages in Berührung. Drake schickte ihm das Modell der Viktoria von der Berliner Siegessäule: „Hier hast du mein Barfüßele!", und Maurus Jokai übersetzte einen seiner Romane. Man klagte über seine Eitelkeit; aber diese kindliche Freude an sich selbst war in den Tagen der Gutzkow und Wagner fast Bescheidenheit zu nennen. Und er durfte sich seines Lebens freuen, das ihn in raschem Aufstieg zum populärsten Autor seines geliebten Volkes machte. Dann kam der Antisemitismus und brach dem Mann, der sich immer als Deutscher und als Jude zugleich gefühlt hatte und fühlen durfte, das Herz. Noch starb er als gefeierter Mann, und zwei

Minister folgten dem Sarg im Auftrag ihrer Regierungen — für einen deutschen Dichter eine fast unerhörte Auszeichnung. Seitdem aber ging man mit merkwürdiger Schnelligkeit über ihn zur Tagesordnung über, und jedermann glaubt heute, über den Autor der „Schwarzwälder Dorfgeschichten" hochmütig wegsehn zu dürfen.

Als sie erschienen (1843—1854), wirkten sie wie eine Offenbarung und riefen eine starke Nachfolge hervor. Zwar der treffliche Josef Rank (1816—1896: „Aus dem Böhmerwalde" 1843) war von Auerbach unabhängig; aber der philosophische Dichter Melchior Meyr (1810—1871) eröffnete mit seinen „Erzählungen aus dem Ries" (1856) eine langandauernde Flut von Übersetzungen der Schwarzwälder Dorfgeschichten in das Lokalkolorit verschiedener Landschaften. Der Gegensatz zu den verstiegenen Adels- und Künstlerromanen der Jungdeutschen that es nicht allein; wohl aber kamen sie dem Verlangen der Zeit nach Einheit, nach Überwindung der Zersplitterung entgegen. Jeremias Gotthelfs derb naturalistische Darstellung vertiefte noch die Kluft zwischen den „Gebildeten" und dem „Volk"; Auerbachs stilisierte Art näherte die einfachen Leute dem Bildungsniveau seiner Leser. Vielleicht übertrieb er die sentenziöse Neigung, die in den Bauern seiner Heimat unzweifelhaft herrscht, und vielleicht näherte er die Bildungskämpfe des Dorfschulmeisters zu sehr den eigenen — aber um so stärker trat dem Leser die Empfindung der inneren Verwandtschaft entgegen und beglückte ihn.

Deshalb wirkten auch seine Romane so viel weniger. Er begann mit „Denkerromanen" in der Art der König, O. Müller und so vieler anderer Specialisten („Spinoza", 1837); er kam zu großen Zeitromanen in der Manier Gutzkows („Auf der Höhe", 1865; „Das Landhaus am Rhein", 1869). Die Technik ist besser als in den „Rittern vom Geist", der Stil unendlich reiner, die Gespräche sind geistreicher; aber in Fragen des Zeit- oder Lokalkolorits bleibt er weit zurück. Die strenge Konzentration, die glänzende Vergegenwärtigung in den besten Dorfgeschichten, vor allem dem meisterlichen „Diethelm von Buchenberg", weicht einer behaglichen Spaziertechnik und einer ganz konventionellen Zeichnung hergebrachter Typen in unglücklicher Nachahmung des „Wilhelm Meister". Schließlich machte noch der Erbfehler aller „Romane des Nebeneinander", die unübersehbare Personenfülle, seinen gut gemeinten patriotischen Chronikroman „Waldfried" (1874) zu einem Labyrinth

von Namen und Verwandtschaftsverhältnissen, in dem sich der Autor selbst verirrt. Die Handlung ist immer groß und einfach gedacht: Erziehungsromane im Sinne Goethes sind alle Romane Auerbachs. Aber wie bei den Männern der Paulskirche stand auch hier das Ausführen nicht auf gleicher Höhe mit dem Denken und Reden.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde", 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen" Süddeutschlands an Preußen mehr gethan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern; er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählungen freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner litterarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer, als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten" zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohlthätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte, aber steuer- und zielloſe Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter

wurde, ward der wahrhaftig nicht staatsgefährliche Träumer (1834) wegen „Konat zum Hochverrat“ zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens schwarzrotgoldener Bänder und Absingens revolutionärer Lieder! Auch die Begnadigung zu 30 Jahren Festung gehört noch immer zu den größten Ungeheuerlichkeiten der staatlichen Inquisition in jenen Tagen einer „weisen und gerechten Regierung“, um so mehr, als Preußen den Mecklenburger wegen seiner in Jena begangenen „Verbrechen“ so furchtbar hart strafte. Trotz den Reklamierungen seiner heimischen Regierung schleppte die preußische Justiz den Armen auf den Festungen Silberberg, Glogau, Magdeburg (wo er am schlimmsten gequält wurde) und Graudenz umher, bis ihn endlich der Großherzog zur milden patriarchalischen Haft in Dömitz ausgeliefert erhielt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. entließ ihn sein Landesherr aus dem Gefängnis — eine hochherzige Verletzung seiner Verpflichtung, die preußische Begnadigung abzuwarten, für die das deutsche Volk dem kleinen „Tyrannen“ in Schwerin ewig dankbar sein sollte.

Aber Reuters Leben schien für immer zerstört. Er hatte sich in Dömitz in die Tochter des alten Kommandanten v. Bülow verliebt; aber welche Hoffnung hatte der gestrandete Hochverräter? Er hatte auf der Festung allerlei Studien getrieben, juristische, kameralistische, gezeichnet und gemalt, aber nichts recht gelernt — wo sollte Stimmung und Sammlung herkommen? Er hatte sich in seiner Verzweiflung dem Trunk ergeben, dem er schon in Jena geneigt war, und dies wuchs sich jetzt zu einer unüberwindlichen Krankheit aus. Haltlos irrte er umher, versuchte sich als Ökonom (seine „Stromtid“), als Privatlehrer, als Journalist, alles mit geringem Erfolg. Doch dem Versinkenden ward unerwartete Rettung. Luise Kuntze, die Tochter eines Predigers, wagte es, ihr Leben mit dem des moralisch und gesellschaftlich schwankenden Mannes zu verbinden, der fast schon zu einem jener typischen „ratés“ herabgesunken war, zu einem halb cynischen, halb elegisch-sentimentalen Lebensverfehler, wie sie der Zeitroman so oft malt. Ihr Beistand und noch mehr ihr Vertrauen hob ihn. Der Privatlehrer in Treptow an der Tollense hatte (1853) seine alte journalistische Übung im Erzählen und Reimen von Anekdoten benutzt, um eine Sammlung von „Läuschen und Rimels“ (kleine Erzählungen und Reimereien) herauszugeben. Sie wurden mit ungeheurem Jubel

aufgenommen, wenn auch zunächst nur in der plattdeutschen Heimat. Sie thaten in Mecklenburg und Pommern den Landwirten und Kleinstädtern denselben Dienst, den zehn Jahre früher in den Großstädten Norddeutschlands Auerbachs Dorfgeschichten geleistet hatten: sie versetzten die Leser in eine große Gemeinschaft. Ein Jahr vorher hatte der Dithmarsche Klaus Groth (1819—1899) seinen „Quickborn" (1852) erscheinen lassen. Es waren zarte lyrische Klänge von großer Weichheit und Reinheit, und Erzählungen, deren mild elegischer Humor, wie ihre Form, an den größten der deutschen Volkserzähler, Hebel, nicht zufällig erinnerten. Der lokalpatriotische Ton war stark angeschlagen, und das leidenschaftliche Heimatsgefühl der Nordalbingier hörte mit Entzücken, wie das angeblich so unmusikalische Holstein eine echtere und reinere Lyrik hervorbrachte, als seit langer Zeit vernommen war. Aber mundartliche Lyrik hatte es immer gegeben, und kleine Erzählungen im Dialekt waren nie ausgestorben. Reuter war kein Lyriker wie Klaus Groth; ihm fehlte das feine Ohr für die Stimmen der Natur, die Harmonie der Wiedergabe, die Ruhe der formvollendenden Ausarbeitung. Aber er gab, was die zartere Dichternatur nicht geben konnte: eine Fülle lebendiger Gestalten, mit knappen Zügen greifbar hingestellt. Die Niederdeutschen waren lange Zeit von der Litteratur fast ausgeschlossen gewesen; nun sahen sie sich in ihrem eigenen Dialekt „litteraturfähig" gemacht, sahen die Typen aus Stadt und Land, die sie selbst so wohl kannten, neben die „Originale" und „interessanten Persönlichkeiten" der hochdeutschen Schriftsteller rücken. Dazu die leichte Art des Erzählens, die ihre eigene, behaglich breite Manier zum Muster nahm. Man war entzückt, und Jochen Päsel mit seinen Gesellen und der Junker von Degen mit seinen Kameraden eroberten das plattdeutsche Sprachgebiet für Reuter.

Zwar fehlte es nicht an Opposition. Zwischen Klaus Groth und Fritz Reuter entbrannte ein von ihren Anhängern nicht ohne Bitterkeit geführter Streit. Die „Gebildeten" standen zunächst bei dem Verfasser des Quickborn; so Friedrich Eggers (1819—1872) aus Rostock, der Kunsthistoriker und Ästhetiker, der selbst plattdeutsch dichtete („Tremsen", herausgegeben von seinem Bruder 1875), der originelle Held von Wilbrandts humoristischer Novelle „Fridolins heimliche Ehe", und besonders Karl Müllenhoff (1818—1884) aus Marne in Dithmarschen, der große Gelehrte, der mit gewaltig

nachschaffender wissenschaftlicher Phantasie die Entstehung der germanischen Nation aus dem Dunkel der Urzeit heraushob und jeden nachhallenden Ton ursprünglich germanischer Art mit leidenschaftlichem Anteil begrüßte. Der Kampf heftete sich zunächst an äußerliche Fragen, oder die doch so schienen. Fritz Reuters Sprache war unrein; großenteils waren seine Sätze aus dem Hochdeutschen in das Plattdeutsche erst zurückübersetzt; seine Verse waren gewaltsam bis zur Mißhandlung des Sprachstoffs. Auch Klaus Groth hat nicht, wie J. P. Hebel oder wie der gleich ausgezeichnete österreichische Dialektdichter Franz Stelzhamer (1802—1874), Adalbert Stifters Freund, voll aus der Mundart heraus gedichtet; auch bei ihm wie bei seinem Vorbild, dem großen Schotten Burns, gehen Flexion und Syntax noch merkbar durch das Sieb der Schriftsprache. Aber immerhin war bei ihm, in der Lyrik vor allem, die Grundlage niederdeutsch — bei Reuter noch nicht; er kleidete hochdeutschen Stil in mundartliche Wörter um, wie etwa Hoffmann von Fallersleben bei seinen zahlreichen Versuchen in allemannischem, schlesischem oder auch „rotwelschem" Dialekt. Klaus Groth hatte bei den Studien, die der arme Kirchspielschreiber und Mädchenlehrer mit einem seine Gesundheit untergrabenden Eifer betrieb, von vornherein die Hebung des Plattdeutschen im Auge; bei Reuter war die plattdeutsche Schriftstellerei zunächst etwas Zufälliges. Mit Groth fühlten die gerade damals durch die dänische Bedrückung in ihren deutschen Gefühlen leidenschaftlich gesteigerten Patrioten der Nordseeprovinzen: was in ihrem Volk edel, zart, rein war, das hörten sie in diesen Versen. In Reuters Späßen fürchteten sie eine neue Erniedrigung des Niederdeutschen.

Wie aber der Kampf stand, bedeutete er an sich einen Sieg über die Jungdeutschen. Wie lange war es her, daß Wienbarg die Beseitigung des Plattdeutschen für allen litterarischen Gebrauch gefordert hatte, selbst doch ein Holsteiner und ein glühender Patriot? Das war jetzt abgethan. Der kosmopolitische Bildungsdünkel wich überall dem Verlangen der Stämme, als selbständige Glieder des deutschen Volkstums anerkannt zu werden.

Fritz Reuter ließ sich die Gegnerschaft nicht zu sehr anfechten. Er setzte seine Anekdoten-Erzählungen (1855—1856) in einem „Unterhaltungsblatt" fort und ging dann mutig zu größeren Erzählungen über. Von Klaus Groth hat er viel gelernt, mehr doch durch eigene Schulung. Die Hauptsache that die zunehmende innere

Fritz Reuter

Nach einem Aquarell des Reuter-Museums zu Eisenach

und äußere Festigung, die sich schon durch seinen Ortswechsel (1856—1863 Neubrandenburg, seitdem Eisenach) sich bekundete. Es soll nicht geleugnet werden, daß ein gewisser anekdotischer Zug auch seinen größten Schöpfungen vielfach anhaftet, wie übrigens auch denen seines Meisters Dickens, von dem er die liebevoll-ironische Behandlung der Figuren und die scherzhaft-philosophischen Exkurse nach altenglischer Tradition übernommen hat. Namentlich die beiden „Reisebilder" („De Reis' nah Belligen" 1855 — „De Reis' nah Konstantinopel" 1868) sind stellenweise nur ein lose verknüpftes Netz scherzhafter Episoden. Aber zuerst in der „Franzosentid" (1860) erweiterte sich Reuters Darstellung zu einem Zeitbild. Noch immer machten sich komische Episoden für den ernsten Grundcharakter zu breit: während in dem prachtvollen Amtshauptmann Weber die patriotische Wut, in zahlreichen Gestalten die Bedrängnis zum Ausdruck kommt, durfte es nicht so behaglich ausgemalt werden, wie einer die ganze Nacht im Bett in der Stube herumfährt, um nicht betropft zu werden. Sonst aber kündigt sich schon hier an, was Reuters eigentliche Größe ausmacht: die kerngesunde Auffassung des Volkes. Nichts mehr von der sentimentalen Verhimmelung der unverdorbenen Landleute, nichts mehr von der superklugen Belehrung der ungebildeten Bauern. Kräftig und stark ist dies Volk, und es weiß zu lachen und zu weinen. Nicht aus einer gesuchten Mischung heraus, wie die Doktrin von der alleinseligmachenden Tragikomik heut gern fordert, sondern aus gereifter Anschauung erwuchs ihm die Erkenntnis, wie in diesem Volk das Tiefernste und das Lächerlichste ineinander übergehen, ohne jene Scheidung, die unsere Gefühlspedanterie so leicht in den „höheren Ständen" zuwege bringt. Auch bei einem Begräbnis das Komische herausfühlen, auch bei einem Jubelfest ernst werden — wir haben es fast verlernt, das Volk nicht. Reuter fühlte es nach, und dadurch ward er der große Humorist, ja trotz Jean Paul, trotz Heine, trotz Anzengruber neben Gottfried Keller der größte Meister deutschen Humors. Die „Festungstid" (1863) brachte den ernsten Grundzug unter einer Decke rührend-komischer Abenteuer schon straffer zum Ausdruck. Sentimental wird er nirgends, wie Silvio Pellico in dem berühmtesten Werk der Gefängnispoesie, in „Le mie prigioni", es beständig ist, und wie es auch Dickens in den tragischen Scenen seiner Schuldhaftschilderungen gern wird. Aber wenn bei dem englischen Vorbild Reuters diese düsteren Momente in tollem Tanz sich mit Burlesken

ablösen, umrankt bei Reuter der Humor nur wie Epheu die Stäbe des Kerkergitters, die uns immer gegenwärtig bleiben, schwarze Linien in den heitersten Himmel einzeichnend. — Einen weiteren Fortschritt bedeutete Reuters Hauptwerk, die „Stromtid“ (1862—1864). Der Dichter trat hier zurück, ohne dem Roman doch ganz den autobiographischen Charakter zu nehmen; daß Fritz Triddelfitz und der verarmte Havermann und vor allen der prächtige Bräsig jeder ein Stück von Reuters Natur haben, giebt dem unruhig komponierten, oft allzu chronikartigen Buch doch eine innere Einheit und Ruhe. Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, städtische Honoratioren, zweifelhafte Existenzen, die Geistlichkeit und die Kinderwelt; aber gleichsam als Verkörperung des niederdeutschen Volksgeistes faßt Bräsig in seiner Gestalt ihrer aller Grundzüge zusammen, altmodisches Wesen und Stolz auf vermeintliche Bildung, Langsamkeit und scharfen Verstand, eine behagliche Selbstzufriedenheit und goldenen Humor. Eine solche Gestalt war seit Heinrich v. Kleist keinem Deutschen gelungen: so vollsaftig, so rund, so individuell und doch von typischer Geltung. Die gereimten Anekdoten hatten Reuter zu Hause populär gemacht — Bräsig eroberte ihm Deutschland. 1866 war Reuters Sieg schon entschieden, und Bismarck, der niederdeutsche Landjunker, dem Bräsig längst ein vertrauter Freund war, durfte ihn damals schon den „auserwählten Volksdichter“ heißen. „Dörchläuchting“ (1866) hat Reuters Ruhm weniger vermehrt, als es dies prächtige Gemälde patriarchalischer Urzustände, ein Meisterstück des humoristisch-historischen Zeitromans, verdiente. Vielleicht trat in ihm eine Schwäche zu deutlich hervor, die der Schüler von Dickens auch in den früheren Romanen nie ganz verleugnet hatte: die Neigung, einen Charakter zu sehr auf eine, meist seltsame, Eigenschaft zu stellen. Der Herzog mit seiner Gewitterfurcht und selbst die beiden Schwäger in ihrem rechthaberischen Streit erhalten gelegentlich ein fast pathologisches Gepräge, wie man es an Fru Pomuchelskoppen übersehen, an dem „Kapteihn“ der Festungstid mit wehmütigem Lächeln geduldet hatte. Aber entschädigt die unvergleichliche Begegnung zwischen Landesfürst und Bäckersfrau nicht allein schon für solche Mängel?

Reuter hatte sich mit der Zeit seinen eigenen Stil für die Prosa geschaffen: einen Wechsel von breit ausfließenden Perioden und stockender Rede, wie sie etwa dem Gespräch in der gemütlichen

Kneipe eignet; das Übermütigste wie das Zarteste wußte er auszudrücken, das Rendezvous der Frau Pastorin in der „Stromtid“ wie Bräsigs Tod. Wo er dagegen reimte, blieb er nach wie vor von der hochdeutschen Fügung abhängig, und nicht immer von den besten Mustern. „Kein Hüsung“ (1858), ein düsteres Epos, aus dem die eigene, nun überwundene Not des so lange Unbehausten herausschrie, ward sein Beitrag zu der im politischen Sinne revolutionären oder doch agitatorischen Poesie der Zeit: eine wilde Anklage gegen den rohen Egoismus des landhaltenden Junkertums. Es entbehrt nicht einer gewissen packenden Kraft; aber der Form wird Reuter zu wenig Herr. Noch mißglückter scheint mir „Hanne Nüte“ (1860), ein Versuch, mit Klaus Groth auf seinem eigenen Gebiet zu ringen, Tierstimmen und Menschenschicksal eng zusammenzureimen. Aber sie bleiben äußerlich aneinandergeschoben. Klaus Groth ist Lyriker durch und durch. Wo er Jugenderinnerungen giebt („Ut min Jungsparadies“ 1876), da bringt er uns die Stimmungen und „Zustände“ seiner Kindheit wieder — Reuter ist Epiker, und Gestalten und Erlebnisse schildern seine Memoiren („Schurr Murr“ 1861). Jedem gebührt sein Kranz; aber hat Groth viel würdige Genossen, Mörike und Storm vor allem, so steht Reuter in seiner Art einzig da.

Man hat behauptet, der Inspektor Bräsig habe den Pessimismus erschlagen. Das geht freilich zu weit — nicht nur, weil die Grundstimmungen der Menschheit immer wiederkehren, sondern auch weil ein gewisser Optimismus schon nötig war, um ihm Raum zu schaffen. Was hätten Justinus Kerner oder Nikolaus Lenau mit „Stromtid“ und „Dörchläuchting“ anfangen sollen? Jetzt aber klang aus allen Ecken das Echo. Von den vielen, großenteils rühmenswerten plattdeutschen Nachfolgern Reuters hat es freilich höchstens einer bis zu einem gewissen Platz in der Nationallitteratur gebracht: John Brinckmann (1814—1870) aus Rostock. Seine Humoreske „Kasper Ohm un ick“ (1855) ging Reuters Romanen schon voraus, wenn auch nicht seinen Anekdoten; und die Hauptfigur, der Ohm Kasper, ist mit seinen würdevollen Münchhausiaden und seinem altmodischen Pomp nicht ganz unwürdig, neben Bräsig und Mamsell Soltmann (in „Dörchläuchting“) genannt zu werden. Andere Nachfolger und Nachahmer Groths und Reuters, wie die Norddeutschen Wilhelm Schröder (1808—1878) und Johann Meyer (geb. 1829) oder die Westfalen Fr. W. Grimme (1827—

1887) und H. Landois (geb. 1835), gehören nur in die Litteraturgeschichte ihrer engeren Heimat.

Nicht vereinzelt trat in Berthold Auerbach und Otto Ludwig, Fritz Reuter und Klaus Groth das Provinzielle hervor. Das Sondergefühl verkörpert sich bis zur Ungerechtigkeit selbst in einem ernsten Denker und großen Gelehrten wie Victor Hehn (1813—1890), dem auch als glänzendem Stilisten und hervorragendem Erforscher der indogermanischen Urgeschichte und ihrer Hauptfaktoren, der großen Volkstypen, Beachtung gebührt. Nicht nur fühlte der in Dorpat geborene, später (seit 1873) in Berlin wohnende leidenschaftliche Verehrer Bismarcks sich als Deutscher zum schärfsten Urteil über die Juden oder über die von ihm grenzenlos gehaßten Russen gedrängt; auch insbesondere noch die ideale Stammesheimat Franken, aus der sein Geschlecht kam, that es ihm so an, daß er sich nicht nur mit Goethe eng verwandt fühlte, sondern sich auch zu dem Schwaben Schiller in Feindschaft setzte. So wurde er einer der feinsinnigsten Interpreten Goethes und seiner Schwärmerei für Italien; so wurde er aber auch einseitig und ungerecht gegen fremdere Eigenart. Bismarck machte eine Ausnahme: hatten sich doch zur Zeit der ersten Hohenzollern Franken und Märker glücklich zusammengefunden!

Am stärksten ist diese partikularistische Ader in den beiden politischen Dichtern dieses Jahrgangs ausgeprägt, dem Tiroler Jesuitenfeind und dem westfälischen Ultramontanen.

Hermann von Gilm (1812—1864) gehört seinem ganzen Wesen nach zu den Männern von 1813, ob er auch zwei Monate früher das Licht der Welt erblickte. Er teilt mit ihnen jene unbedingte Hingabe an die Ausbildung der eigenen dichterischen Individualität, die sich bei ihm wie bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner zu einem gewissen naiven Egoismus auswuchs; er teilt mit ihnen das Agitatorische, Revolutionäre der Anlage, das unruhige Temperament, und mit den meisten unter ihnen das Bedürfnis nach einem Gefolge dienender Helfer.

Er ward der Mittelpunkt derjenigen, die einen „Frühling der Geister" für Tirol erstrebten. Sie dachten sich ihr „Jungtirol" als eine Erneuerung des „Göttinger Hains", und in der That knüpfte ihre Poesie mit den beiden Grundelementen der Naturfreude und der Tyrannenfeindschaft an die Tendenzen der Hölty, Voß, Stolberg an. Sieht man aber näher zu, so unterscheidet sie

wesentlich das stark partikularistische und praktisch-agitatorische Wesen. Für den „Hain" gab es nur Deutschland; Gilm ruft Tirol auf. Die Stolbergs wünschten „Tyrannen" den Tod, die irgendwo in der blauen Luft schwebten; die Jungtiroler kämpfen gegen den Censor in Innsbruck, gegen die Jesuiten, gegen ganz bestimmte politische Persönlichkeiten. Aber auch ihre Naturlyrik wird bestimmter, lokaler, knüpft statt an unbestimmte „Felsen" und „Eichen" an Natters oder Roveredo an und zeichnet individuelle Landschaftsbilder.

Wie es in solchen dichterischen Freimaurerlogen leicht geschieht, überschätzten sich die Mitglieder. Johannes Schuler (1800—1856) galt als „Tirols Goethe", weil seine mäßige epische Begabung sich in wohlgerundeter Form äußerte; der originellere Johann Senn (1792—1857) hieß ihnen „der Grabbe der Lyrik", weil seine äußere Erscheinung („um die felsige, bleiche Stirn flatterten wie die Schlangen der Medusa lange schwarze Locken") und die wilde Glut seiner politischen Sonette an den typischen Vertreter der „verkannten Genies" erinnerten. An dem verderblichen Geniewesen gingen vielleicht ebenso viele von diesen nachgeahmten Jungdeutschen zu Grunde wie an der geisttötenden Tyrannei der Regierungsschablone. Selbst die Begabtesten in diesem Kreise, Gilm und Pichler, haben die jungdeutsche Formverwahrlosung nur selten ganz überwunden. Adolf Pichler (geb. 1819), der als ehrwürdiger Veteran noch heute für das Recht der Freiheit und die Ungebundenheit der Poesie streitet („Spätfrüchte" 1895), ein vielseitiger, besonders als Geolog verdienter Gelehrter, hat nur in einigen schönen, schlichten Verserzählungen („Marksteine" 1874, „Neue Marksteine" 1890) jene Einheit von Inhalt und Form erreicht, die geringeren Talenten mühelos glückte („Allerlei Geschichten aus Tirol" 1867; „In Lieb' und Haß", Gedichte, 1869). Vor allem aber ist Hermann v. Gilm selbst eine charakteristische Figur. Schon seine Erscheinung war die typische des „Poeten mit der glühenden Seele"; im Stil der Lenau-Porträts schildert ihn Pichler: „Hochgewachsen, nervig, schlank, mager, schwarzlockig, das Auge dunkel und glühend; Stirn und Oberteil des Kopfes traten stark hervor, während das kleine Kinn stark zurückwich" — wir denken an Grabbe! Aber statt in dessen Manier die „Zerrissenheit" auch äußerlich in Kleidung und Haltung zur Schau zu tragen, kostümiert sich Gilm so geschmacklos-modern wie möglich. „Es ist sechs

Uhr abends. Auf meinem Tisch liegen sechzig Sonette, die gefeilt und abgeschrieben werden sollen, ein Paar lackierte Halbstiefel, die lieblich nach Patchouli riechen, und eine allerliebste Atlaskravate, weiß und rot." Das ist ganz Gilm: halb Dichter und halb Dandy, wie sein verehrter Byron — als Dichter aber und als Dandy gleich sehr posierend, durstig nach Anerkennung. Ebenso zwiespältig und ebenso ehrgeizig ist er in politischer Hinsicht. „Ist man bei ihm", berichtet Pichler, „so redet er wie Brutus, vor der Thür ist er jedoch der k. u. k. Praktikant, der jeden Prinzen anjubelt, der auf einer Spritztour seiner Kanzlei nahe kommt. Ich sagte ihm einmal trocken, daß ich sein Verhalten mißbillige; er zuckte mit den Achseln und erwiderte: Ich will feine Cigarren rauchen und Glacéhandschuhe tragen . . ."

Eine innere Verwandtschaft zog Gilm zu Heine, den er sehr oft kopiert und dem er die saloppe Wort- und Versfügung gern nachmacht, ohne seine „geheime Melodie" zu erreichen. Daneben hat Freiligrath stark auf ihn gewirkt; nur zu leicht verdirbt er den einfachen Herzenston durch gesuchte Reimworte, geschmacklose Vergleiche, prosaische Flickworte. Unerträglich ist seine völlig im Stil der Mundt und Genossen gehaltene Novelle. Aber derselbe Mann hat jene Jesuitenlieder gesungen, deren mächtig agitatorische Wirkung, in ihrem Bezirk nur der von Herweghs Liedern vergleichbar, auf der angesammelten Kraft eines mächtigen Hasses beruht; und auch in unpolitischer Lyrik hat er einzelne Gedichte von ganz eigenem Reiz verfaßt, wie jenes „Allerseelen", das durch das ermüdendste Ableiern seiner Melodie nicht ganz zu verderben ist, oder jene kleine Strophe:

Über hundert lange Stunden,
Über hundert frische Wunden —
Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich verfärben,
Können alle Blumen sterben —
Ist das bald? —

Umsonst hat „Jungtirol" nicht gewirkt. Das lange isolierte Bergland ward dem Stromgebiet der deutschen Bildung wieder erobert. Dafür zeugen liebenswürdige neuere Dichter aus der Schule Gilms und Pichlers, wie Anton v. Schullern (1832—1889), Hans v. Vintler (1837—1890: Gedichte 1892), Ludwig v. Hörmann (geb. 1837) und seine Gattin Angelika (geb. 1843). Das Land, das zur Zeit des Minnesangs viele und noch die letzten

Sänger aufwies, hat Jahrhunderte der Trennung vom frischen Geistesleben überwunden; und das haben wir Männern wie Adolf Pichler vor allem zu danken!

Die gleiche heiße Liebe zur engeren Heimat, die Gilm und Pichler zu liberalen Agitationsdichtern gemacht hat, schuf aus Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894) einen strengkatholischen und ultramontanen Dichter. Aber bei ihm ist alles aus einem Stück. Gegensätze birgt auch seine Seele; aber sie klingen harmonisch zusammen, statt sich aufzuzehren, und so durfte der Poet sich selbst charakterisieren:

Das ist so recht Westfalenart:
Fromm, sinnig, weich, nicht überzart,
Zäh, treu, auch trotzig, deutsche Leute;
So waren sie, so sind sie heute.

Aus der Liebe zum angestammten Boden erwächst Webers ganze Poesie. Auch seine kampfbereite Religiosität wurzelt hier: er liebt die katholische Kirche als die Kirche seiner Heimat, er befehdet Luther, weil er sein Deutschland in Stücke gerissen habe.

Weber ist kein Grübler; nicht bloß in der Lust an großen Fußreisen nach Wien, nach Rom und Neapel, nach Paris erinnert der Badearzt von Driburg, wo einst die von Bonifatius umgehauene Irmensäule stand, an unseren tapferen, aber wenig philosophischen Seume. Sieht man das Gesicht, so erkennt man den Mann: feurige, aber treue Augen unter starken Brauen, eine kräftige Stirn unter prachtvoll aufgebäumtem weißen Haar — nichts von dem genialen Habitus der falschen Grabbes. Um den schmalen, von einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckten Mund ein schmerzlich fragender Zug; feste Haltung, Selbstbeherrschung in der ganzen Erscheinung — und darunter lodernde Leidenschaftlichkeit.

Der „christliche Weltschmerz" beherrscht Webers Gemüt. Nicht bloß die Zeit mit ihrer Nervosität und ihrer Geldgier, mit dem Kulturkampf und der Lockerung aller Sitten stimmt ihn trüb; viel allgemeinere Anklagen ertönen: „der Menschen Geschichte ist ihre Schande"; „große Frevel sind zumeist die großen Thaten". Ein unheimliches Wirtshaus ist ihm die Welt, von wo wir eiligst in das bessere Heim pilgern möchten. Während wir auf unser „Glücksschiff" harren, fährt es leise vorbei:

Wir hatten zu lustig gesungen,
Wir hatten zu laut gelacht.

Nur tapfere Arbeit und Gottvertrauen kann diese Welt wohnlich machen.

In diesen Gedichten (zuerst 1881 erschienen) steht Weber für mich am höchsten. Eine geschlossene Weltanschauung bildet alle Erscheinungen individuell um und verleiht seinen Poesien etwas, was bei Gilm aller Bilderreichtum nicht ersetzen kann: einen persönlichen Stil. Dagegen ist seine Epik, die ihn berühmt gemacht hat, von fremden Mustern allzu abhängig. Der ungeheure Erfolg von „Dreizehnlinden" (1878; 1893 die sechzigste Auflage!) zeugt mehr von dem Bedürfnis der katholischen Lesewelt nach einem „Klassiker", als von der Bedeutung des Werkes. Die Grundlinien der Erzählung gab der Schwede Tegnér (1782—1846) mit seinem berühmten, vielfach übersetzten „Frithjof" her — neben Byrons „Childe Harold" dem erfolgreichsten epischen Gedicht unseres Jahrhunderts; auf die Ausführung wirkten vor allem jüngere Dichter ein: Scheffel mit „Ekkehard" (1862) und dem „Trompeter" (1854), aber auch Redwitz mit „Amaranth" (1849). Dabei besitzt das Gedicht die Mängel fast aller frei erfundenen Epen: eine zu geradlinige Entwickelung, der die reizvollen Krümmungen und Biegungen eines von vielen Füßen gebahnten Pfades fehlen, wie sie etwa die auf alter Überlieferung ruhende Frithjofssage zeigt. Im Gegenständlichen ist das anmutige, altwestfälische Kulturbild ein reizvolles Zeugnis für Webers Dichteraugen; aber die Psychologie fehlt ganz. Es giebt nur Weiß und Schwarz, wie bei Fouqué; der böse Franke, der den guten Westfalen in die Verbannung zwingt, muß auch noch lächerlich feige sein. Und es giebt keine seelischen Entwickelungen: der trotzige Heide zieht einfach aus dem ererbten Glauben in den seiner Pflegeväter herüber, sobald sie ihm versichern, er sei schon innerlich Christ geworden!

Daß man über den wohlklingenden Versen des westfälischen Epos die knorrige Originalität Annettens v. Droste vergaß, beweist, wie sehr seine Landsleute die makellose Orthodoxie statt der künstlerischen Selbständigkeit zum Maßstab nahmen. Sein zweites größeres Werk, „Goliath" (1892), blieb noch mehr von fremden Vorlagen abhängig; daß er dabei durch satirische Seitenblicke auf die Gegenwart zu modernisieren versucht, stört die Einheitlichkeit, ohne dem Ganzen innere Neuheit zu geben.

Können wir somit in der Schwärmerei vieler Bewunderer für „Dreizehnlinden" nur die liebenswürdige Übertreibung religiöser,

politischer und landschaftlicher Verwandtschaft sehen, so bleibt uns doch die Gestalt eines Dichters ehrwürdig, der in unsere zerklüftete Zeit die starke Geschlossenheit einer mittelalterlichen Seele und den Feuergeist früherer Epochen brachte. In dieser Natur wurzeln auch seine Schwächen: auch die Legendendichter des Mittelalters kennen nur Schwarz und Weiß, halten wenig auf Originalität, und da am wenigsten, wo sie erfinden; auch unsere mittelhochdeutschen Epiker sind selten große Psychologen. Aber als Lyriker und Didaktiker stellt Weber sich zuweilen dem Besten unter jenen Vorfahren gleich: Walther von der Vogelweide.

Mit gleichen Tendenzen, sonst freilich sehr verschieden, schließen sich ihm zwei westfälische Epiker an: Josef Pape (geb. 1831) mit künstlichen Dichtungen voll romantischer Symbolik („Der treue Eckart" 1854, „Schneewittchen vom Gral" 1856) und Ludwig Brill (1838—1886) mit der gleichfalls frei erfundenen Fabel seines etwas überladenen „Singschwans" (1882).

Es ist kein Zufall, daß Brill den berühmten Prediger Capistran in sein Epos gebracht hat: bei den katholischen Dichtern nahm der agitatorische Charakter der Zeit von selbst die besondere Form der Volkspredigt an. Predigt und Agitation vereinigen sich in der höchst charakteristischen, heute freilich schon fast vergessenen Gestalt Johannes Ronges (1813—1887). Als der Bischof Arnoldi von Trier (1844) den „heiligen Rock" zur Anbetung ausstellte, richtete der schlesische Kaplan an ihn einen „Offenen Brief" von gewaltigster Wirkung. „Wissen Sie nicht — als Bischof müssen Sie es wissen —, daß der Stifter der christlichen Religion seinen Jüngern und Nachfolgern nicht seinen Rock, sondern seinen Geist hinterließ? Sein Rock, Bischof Arnoldi von Trier! gehört seinen Henkern!" Er rief die Gemeindebehörden, die Amtsgenossen auf, Einhalt zu thun, zu protestieren. Seit Luthers Thesen hat keine theologische Flugschrift so gezündet wie dieser Brief vom 1. Oktober 1844. Er führte die Begründung der „deutschkatholischen" Kirche herbei, in der die Anhänger alter josefinisch-katholischer Aufklärung und protestantisch-rationalistischer „Naturreligion" sich zusammenfanden; rasch und hell schlugen die Flammen auf, um freilich bald auszubrennen. Das war auch Ronges Schicksal. Vielleicht war er in dieser Epoche voll Beredsamkeit der größte Redner; packende Schlagworte fehlten dem Manne nie, der die beiden Hauptfeinde des deutschen Liberalismus in einen Toast zusammenfaßte: „Ein Pereat den Petersburgern

an der Newa und an der Tiber!" Aber was blieb? Zu schaffen verstand der große Agitator nicht, und die erhoffte Nationalkirche hinterließ nur ein spärliches Netz „freier Gemeinden", die sich in fortschreitender Abkehr von der Religion überboten, ohne zu einer neuen Einheit zu gelangen; Ronge aber starb nach langem Wanderleben vergessen.

Zu einer „Nationalkirche" ganz anderer Art wuchs sich der künstlerische Lebenstraum aus, den Richard Wagner (1813—1883) in großartiger Beharrlichkeit zur Verwirklichung brachte. Eine geistige Gemeinschaft, von gewissen philosophisch-religiösen Dogmen zusammengehalten, Festspielhäuser als Stätten der gemeinsamen Andacht, eine zweckmäßige Organisation der Bekenner unter energischer Leitung — das ergab eine ästhetische Kirche; und der Übereifer der Jünger gab bald auch die Ketzerverfolgung und den Heiligendienst dazu.

Den Musiker haben wir hier nicht zu würdigen, und den Philosophen nur zu streifen. Zuzugeben ist aber freilich, daß es schwer ist, den Schriftsteller abzutrennen. Schriftstellernde Musiker hat es immer gegeben. Karl Maria v. Weber (1786—1826) und Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) brachten ein angestammtes schriftstellerisches Talent als Briefschreiber zur Geltung; Robert Schumann (1810—1856) und Hans v. Bülow (1830—1894), Richard Wagners sächsische Landsleute, gehören zu unsern hervorragendsten Kritikern, jener unerschöpflich in anmutigen Einkleidungen und graziösen Wendungen, im Stil von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann stark beeinflußt, dieser witzig, in Wortspielen Virtuos, mit einer an Heine gemahnenden Verve des Stils. Richard Wagners persönlicher Freund Peter Cornelius (1824—1874), der Komponist des „Barbiers von Bagdad", war ein feinsinniger und liebenswürdiger Dichter. Aber in Wagner ist die Musik von seiner dichterischen, die Textgestaltung von seiner musikalischen Anschauung mit beherrscht, und so ist in gewissem Sinne jedes seiner Werke, die agitatorischen Prosaschriften selbst nicht ganz ausgenommen, ein „Gesamtkunstwerk".

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) wurzelt mit seinen Grundanschauungen in jener Epoche, die den Übergang von der Romantik in die unruhige Thatenlust des Jungen Deutschland bedeutet. Ausläufer der Romantik wie E. Th. A. Hoffmann und der Philosoph Feuerbach, Vorläufer des Jungen Deutschland

wie Heinse und Heine haben auf seine schriftstellerische Produktion stark eingewirkt. Von Heine stammen die Grundmotive des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“, wie von Hoffmann seine Anschauungen über das Verhältnis von Text und Musik mitbeherrscht sind. Im ganzen bedeutet seine Entwickelung eine zunehmende Entfernung vom Jungen Deutschland und eine sich steigernde Annäherung an die Romantik. Die Novellen und Aufsätze, die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris“ (1840—41) erschienen, erinnern an die Jungdeutschen kaum weniger als an Hoffmann. Die Feindschaft gegen den „barbarischen“ Staat, die Wagner durch alle Phasen festhielt, und seine Lehre von der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft“, sein Haß auf die Maschine und die „pfäffische Pandektencivilisation“, die „aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen bestehenden Leineweber zu stande gebracht habe“, wäre den Wienbarg und Laube wenigstens noch ebenso verständlich gewesen wie den Arnim und Tieck. Aber Wagner haßte die Wissenschaft, in der die Jungdeutschen den Befreier der Völker sahen, mit romantischem Ingrimm. Ihm war sie der Todfeind der Kunst. Zuletzt steigerte sich seine gehässige Geringschätzung des akademischen Lebens und Wirkens (in den Schriften „Publikum und Popularität“ und „Religion und Kunst“) bis ins Krankhafte. Die Vivisektion ward ihm zum Symbol der gelehrten Arbeit überhaupt, und dieser fast noch mehr als der „wissenschaftlichen Tierquälerei“ galten die letzten Keulenschläge des bis ins Alter leidenschaftlichen Mannes. Der Romantik nahe, dem Jungen Deutschland fern zeigte er sich endlich auch in dem Anschluß an das christliche Dogma, das er anfänglich (mit Feuerbach) abgelehnt, später lange ignoriert hatte.

Romantisch war auch das Ideal, das ihm vorschwebte, sobald seine künstlerischen Konzeptionen sich mit philosophischen Grundsätzen zu vermählen begannen. Schon Platon, der große Romantiker der Antike, hatte es gehegt: Erziehung des Volkes durch die Kunst! „Das Ziel ist der starke und schöne Mensch!“, heißt es in seiner wichtigsten Programmschrift: „Die Kunst und die Revolution“ (1849); und wenn dies das Ziel auch der Feuerbach, Daumer, Pückler, Jordan war, so stand Wagner allein in seiner idealistischen Abwehr aller realistischen Wege zu diesem Ziel. Bewußte Pflege der nationalen Kunst soll aus der Misere der Gegenwart in ein neues Heroenzeit-

alter retten. Deshalb nahm der königlich sächsische Hofkapellmeister auch 1849 an dem Aufstand teil: „Nur die große Menschheitsrevolution kann auch das vollendete Kunstwerk uns gewinnen.“ Aber in Paris im Exil wandte er sich ganz von den politischen Bestrebungen der deutschen Verbannten ab, und selbst als nach schweren Bedrängnissen ihm in Zürich (1850—1858) ein neues Leben aufging, das ihn mit Herwegh und Genossen eng zusammenführte, hatte er sich die naive, oft freilich von nagenden Zweifeln unterbrochene Zuversicht bereits erkämpft, daß die Kunst allein Rettung zu bringen habe. Sein Hoffen ging fast wunderbar in Erfüllung. König Ludwig II. von Bayern ward (1864) der deus ex machina, der seine kühnsten Träume verwirklichen half. In München lebte er nun, „im sommerlichen Königreich der Gnade“, ganz dem Ausbau seiner Gedanken, bis (1872) in Bayreuth sein Festspielhaus und unter der thätigen Mitleistung zahlreicher „Wagner-Vereine“ (seit 1876) seine Festaufführungen Wahrheit werden konnten. Keinem deutschen Künstler war es in gleich hohem Grade gegönnt, seine Pläne von dem Eifer weitester Kreise getragen, fast ohne Rest erfüllt, weiter wirkend und weiter greifend zu erblicken. Als ein Triumphator ist Richard Wagner in einem Prunkpalast der Renaissance zu Venedig (13. Febr. 1883) gestorben.

Auch seinen persönlichen Wünschen war reichstes Genüge geschehen. Romantiker war er auch in der excessiven Empfindlichkeit gegen jede Bedrängnis. „Ich bin anders organisiert, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle wie Ihr Meister Bach.“ Er hatte Stil; er wollte Einheit in sein Leben und seine Kunst bringen. Durfte er die Kulissen seines Lebens, sein Haus „Wahnfried“ in Bayreuth, seine Kleidung nicht so gut in das Gesamtkunstwerk einbeziehen, wie bei der Aufführung Malerei und Maschinerie über der Schulung von Sängern und Orchester nicht vergessen werden?

Denn hierin zeigt sich seine Eigenheit am stärksten — und zugleich seine Zugehörigkeit zu den führenden Geistern seiner Zeit. Aus der Vereinzelung wollen sie alle zur Vereinheitlichung; von dem Schwelgen in losen Momenten streben sie zu einer großen Komposition. Dies Streben verdichtet sich am klarsten in Wagners Kunstlehre.

Auch sie hat ihre Grundlage in romantischen Anschauungen.

Mit Schlegel und Tieck, mit Arnim und Brentano teilt Wagner die fast abergläubische Verehrung der Volkspoesie. Alle echte Kunst beruht auf der Thätigkeit des ganzen Volkes. Den Künstler kennzeichnet innerhalb der Gemeinschaft nur die gesteigerte Kraft des Empfängnisvermögens; aber der eigentliche Dichter selbst von Shakespeares Dramen bleibt die Genossenschaft der Schauspieler: der Autor verdichtete nur die künstlerischen Anregungen zum bewußten Kunstwerk. Und sogar bei der Aufführung noch sind die Mitwirkenden und im idealen Sinne auch die Zuhörer Mitschöpfer des Werkes.

Die breiteste Gemeinschaft ist die des Volkes. Als Gesamtwerk bringt dies den Mythos hervor. Deshalb ist das Werk des auf breitester nationaler Basis stehenden Dichters zu bezeichnen als „der aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos". Die dem „gegenwärtigen Leben" entsprechende Neuerfindung ist notwendig, damit die Gesamtheit des Volkes aus ihren jetzigen Empfindungen heraus das Drama mitfühlen, miterleben und auf diese Weise miterschaffen kann.

Romantisch wie diese Überschätzung der unbewußten Dichterthätigkeit des Volkes ist auch Wagners Liebhaberei für überkühn symmetrische Anordnungen, die Siegfried und Christus oder wieder Jesus und Apollon oder gar Buddha und Luther fast mit der Kühnheit eines Novalis zu Gruppen arrangiert; dann die an der Oberfläche der Worte dilettantisch herumspielenden Etymologien; endlich aber auch weithin leuchtende Aphorismen antithetischer Natur, die im „Athenäum" hätten stehen mögen: „Das Leben ist die unbewußte Notwendigkeit, die Kunst die erkannte." Aber ganz unromantisch ist sein energisches Herausarbeiten der Technik. Je mehr er sich in seine Centralaufgabe versenkte, ein Nationaltheater als Mittelpunkt der künstlerischen Volkserziehung zu organisieren, desto stärker ward auch seine Kunstlehre vom romantischen Spiel zu einer praktischen Anwendung folgerichtiger Sätze übergeführt. Und insofern bedeutet seine Annäherung an die Romantik doch auch eine Überwindung ihrer Formlosigkeit.

Auch hier gilt es ihm, das Einzelne aus seiner Isolierung zu befreien. Die einzelne Melodie ist nur Lebensäußerung eines Moments; sie wird eingegliedert in die „unendliche Melodie" des

Gesamtwerks, das durch Verspinnen und Verweben der Leitmotive zur übersichtlichen Einheitlichkeit gebracht wird. Aber auch die Gesamtmelodie des einzelnen Musikdramas ist organisch hervorgegangen aus der „mütterlichen Urmelodie", die das Volk selbst mit seiner Sprache schuf. Der Komponist hat nur „den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugendsten Fülle der Melodie zu steigern". Aus dem Sprachstoff hebt er zur Verwirklichung seiner dichterischen Absicht zunächst die Versmelodie heraus, und diese vervollkommnet er durch die musikalische Aufhöhung der Accente. Nichts konnte Wagner also entschiedener verurteilen als jene „sprachbeleidigende" Rücksichtslosigkeit, mit der frühere Komponisten die Betonung der Sprache zu Gunsten ihrer Melodien vergewaltigt hatten. Die Sprache und die Musik waren in der Urzeit verbrüdert; jetzt waren sie so weit getrennt wie möglich: Wagner führt Mendelssohns „Lieder ohne Worte" als klassisches Symptom an; wir könnten an die unmusikalische, ja antimusikalische Lyrik so bedeutender Dichter wie Immermann, Grillparzer, Gottfried Keller erinnern. Es gilt Sprache und Musik wieder zu vermählen, zu vermählen aber auch mit ihren ursprünglichen Geschwistern, dem Tanz, der Mimik; und so kommt Wagner folgerecht zu seinem „Kunstwerk der Zukunft", dessen Gegenwart er in Bayreuth noch erleben durfte.

Freilich waren nicht diese theoretischen Anschauungen das Ursprüngliche; zu ihnen kam Wagner erst nach und nach in Anlehnung erst an Feuerbach, dann (seit 1854) an Schopenhauer. Die künstlerische „Anschauung", das Wort im umfassendsten Sinn genommen, gebar seine Kunst; und es spricht deshalb für den Künstler, daß seine Schöpfungen zu seiner Theorie nicht so streng stimmen wie etwa bei dem Doktrinär Hebbel. Eine weitgehende Übereinstimmung war aber doch schon dadurch gegeben, daß, umgekehrt wie bei Hebbel, bei Wagner die Theorie wesentlich durch die eigene Praxis bestimmt wurde. Schwer ist gerade um dieser von Wagner betonten Einheitlichkeit willen der „tonvermählte Dichter" nur nach seinen Versen zu beurteilen. Wagen wir es doch, so müssen wir auch wagen auszusprechen, daß er in seinen Dichtungen die Höhe der eigenen Forderungen so wenig erreicht hat, wie etwa der in mancher Hinsicht ihm vergleichbare Klopstock. Die Sprache hat er schließlich von seinem Standpunkt aus kaum weniger gewaltthätig angefaßt als die Verfasser schlechter alter Libretti. Es war die Urmelodie aus dem Sprachmaterial doch nicht mehr so leicht herauszuhören, das

Jahrhunderte glättend und verwüstend über sich hatte ergehen lassen, und wenn er etwa aus verwitterten Worten mit Hilfe falscher Etymologien die „wurzelhaft syllabische Melodie" der Rheintöchter bildete, lenkte er ganz in die Pfade romantischer Sprachrätselei ein. Auch die Erneuerung des Stabreims, so eingehend Wagner sie aus dem Wesen der deutschen Sprache rechtfertigt, entspricht zu wenig ihrem „gegenwärtigen Leben" und bleibt eine jener störenden Absichtlichkeiten, an denen die dichterische Produktion des ganzen Zeitraums leidet. Nicht minder hat Wagner oft den Endreim vergewaltigt; besonders aber bleibt die Wortwahl mit ihren häufig veralteten oder sprachwidrig neugebildeten, zuweilen schwer verständlichen Elementen oft eine störende Scheidewand zwischen dem Dichter und der unbefangenen Aufnahme des Publikums. Eine übereifrige Jüngerschaft hat gerade hier Geheimnisse genialster Inspiration gesucht und gefunden und in der Analyse der Vokal- und Konsonantenklänge eine Art überromantischer Kabbala getrieben. Uns scheint Wagner als Dichter bewundernswerter, wo er wirklich dem Strom der Sprache folgt, wie in dem hinreißenden Schluß des „Tristan", oder vor allem in den köstlichen „Meistersingern", die als Ganzes in die kleine, sehr kleine Reihe echter deutscher Lustspiele von dauernder Bedeutung zu stellen sind.

In der Wahl der Fabel wandte sich Wagner bewußt von historischen zu mythologischen Stoffen. „Rienzi" und andere Motive gehörten noch der Geschichte an; dann aber setzte er in seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama" (1852) auseinander, daß das historische Drama um seiner „Treue" willen nichtig sei. Das einzelne historische Faktum bleibt für seine Auffassung immer etwas Isoliertes, eine einzelne, ob auch in sich rhythmisch gegliederte Melodie; von hier will er zu der unendlichen Melodie ewiger Typen aufsteigen, wie sie ihm, national bedingt, im Mythus vorliegen. Eine jede Hauptgestalt seiner Dramen hat er selbst so erklärt: den „Fliegenden Holländer" (1843) als den mythischen Helden der Sehnsucht nach Ruhe, „Tannhäuser" (1845) als den von Sehnsucht nach dem Leben erfüllten Künstler, Hans Sachs in den „Meistersingern" (1862) als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Zeitgeistes, „Lohengrin" (1847) als den Typus des „eigentlich einzigen tragischen Stoffes der Gegenwart": des Verlangens nach voller Verwirklichung der Liebe, wie sie dem „Übermenschen" doch nicht gegönnt ist; und entsprechend Senta und besonders Elsa. In

den Nibelungendramen und im „Parsifal“ ersetzen philosophische Mythologeme Schopenhauers oder eigenartig umgeformte Gedanken des christlichen Dogmas die alten Mythen, an deren Stelle sie sich gedrängt haben; und die philosophische Sprache der Götter und Helden („du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“) wirkt kaum weniger anachronistisch als die Spekulationen der von Wagner hart mitgenommenen Nibelungen Hebbels. Überhaupt ist aber zu sagen, daß durch diese allzu abstrakte, sublimierte Auffassung seine Gestalten durchweg die individuelle Lebenswahrheit einbüßten, die etwa Goethes Prometheus oder Faust bei aller typischen Bedeutung behielten. Die Allgemeinheit solcher Gestalten wie etwa Gurnemanz im „Parsifal“ erinnert fast an Fouqués blasse Umrisse, während die individuell gedachte, aber nicht lebendig gewordene Abstraktion einer Kundry oder eines Amfortas neben die ebenfalls allzu „gläsernen“ Gestalten mancher Dramen Hebbels zu stellen ist, in deren Inneres man so klar hineinblickt, daß alle Illusion verloren geht, als flösse Blut in ihren Adern.

Aber deshalb hat Wagner doch nicht zu den Dichtern gehört, die nur mit dem Kopfe schufen. Einer merkwürdig sicher rechnenden Intelligenz stand eine leidenschaftliche „Empfängnisfähigkeit“ zur Seite. Die Empörung gegen sociale Zustände, unter denen alles öffentliche Leben litt, hatte Wagner zum Revolutionär gemacht. Der Anblick der Pariser Schuljugend, die am Schlußtag der Ausstellung (1867) in den Palast strömte, zwang ihm Thränen und Schluchzen ab; so fühlte er die Entfremdung dieser Menschheit von seinen Idealen. Er vermochte das Volk geradezu zu definieren als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr begriffen fühlen“. Er war auch ein „guter Hasser“ wie sein Zeitgenosse Bismarck; und vor allem in den Jahren seines Erfolges traten die subjektiven Begrenztheiten seines Wesens störend hervor: eine bittere Gehässigkeit, die jeden prinzipiellen Gegner, ja eigentlich jeden Nichtanhänger als persönlichen Feind behandelte; eine Neigung, die Bedeutung der Meister lediglich nach ihrem Verhältnis zu ihm abzuschätzen und Liszt himmelhoch über den „schwülstigen Schumann“ oder den ignorierten Brahms zu erheben; eine undankbare Zurückschiebung oder auch Anfeindung früherer Gönner und Helfer. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen, und wer jahrzehntelang durch Not und Versuchung heldenhaft die Fahne seines Ideals hochhielt, den

mag wohl das Bewußtsein der Macht am Schluß mit einer Lust erfüllen, die lange begehrte Vernichtung aller Feinde, aller Gleichgültigen noch selbst zu erreichen. Auch diese Dissonanzen gehören in die Urmelodie seiner Persönlichkeit und seines Lebens hinein.

Welche Bedeutung starken Jahrgängen zukommt, oder, deutlicher ausgedrückt, wie mächtig die Tendenzen der Zeit selbst auf weit auseinander liegende Individualitäten wirken, das wird klar, wenn wir neben Richard Wagner Friedrich Hebbel (1813—1863) stellen. Sie waren einander entschieden antipathisch: Wagner hat Hebbels „Nibelungen" verhöhnt, und Hebbel fand Wagners Theorie von Mythus und Oper „abgeschmackt". Für des Musikers glühendes Verlangen nach voll instrumentierter Dekoration auch des äußeren Lebens hätte der Dichter so wenig Verständnis gehabt, wie der Komponist für das leidenschaftlich zehrende Grübeln des großen Aphoristikers. Wagner war der geborene Revolutionär, wenn er sich auch mit den Jahren immer mehr konservativer Denkart anpaßte; Hebbel war ein ausgesprochener Konservativer, der an den Autoritäten hing und die Menge verachtete. Und dennoch — wie viel Übereinstimmungen zwingt die Zeit diesen Antipoden auf! In beider Kunsttheorie nimmt der Mythus eine centrale Stellung ein. Beide fühlen das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk aus seiner Isolierung zu befreien und eine „unendliche Melodie" durch den ganzen Cyklus hindurchzuführen; beide sind Dramatiker, denen das Lyrische leicht, das Epische fast immer mißlingt. Und in der Gesamthaltung der Persönlichkeit bildet bei beiden den festen Kern jener geniale Egoismus, der um seiner Aufgabe willen den Künstler zu allem berechtigt glaubt und keine Pflichten anerkennt, die der einen zuwiderlaufen: sich zum Schöpfer großer Werke zu bilden. Eine Art geistiger Hofhaltung, ein heftiges Ausnutzen der Freunde (das freilich bei Hebbel mehr geistiger, bei Wagner mehr materieller Art ist), eine starke Verachtung fremder Richtungen gehen damit Hand in Hand. Wagner ist unmittelbarer von patriotischen Absichten beseelt, die bei Hebbel mehr indirekt hervortreten, jedoch keineswegs fehlen: das Bedürfnis nach Neuschöpfung deutscher Kunst und vor allem nach Reformierung des deutschen Theaters aber teilen beide. Und sogar ihr Leben zeigt Ähnlichkeit im Gesamtverlauf. Beiden eignete neben entschiedenstem Idealismus eine merkwürdig weltläufige, gewandte Art, sich zum Herrn der Situation zu machen, Gönner zu gewinnen und zu behalten, ihr Lebensideal zu erzwingen — eine

Gewandtheit, die dem dritten im Bunde, Otto Ludwig, leider so völlig abging. Wagner wie Hebbel verdanken es neben größeren Eigenschaften auch diesem Talent, wenn ihre Lebensbahn nach bedrückenden Anfängen eine stark und stetig aufsteigende Richtung zeigt.

Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813) ist ein Sohn Schleswig-Holsteins, einer der vielen bedeutenden Männer, die das stammverwandte, meerumschlungene Land damals zum Stolz Deutschlands hervorbrachte. Jenem Norderdithmarschen gehört er an, in dem der alte friesische Reckentrotz eine innere zarte Empfindsamkeit, wie sie bei Klaus Groth am hellsten hervortritt, gegen die Außenwelt mit harter Schale zu umkleiden liebt. Hebbels Vater, ein verarmter Maurermeister, war so, wie Meister Anton (in „Maria Magdalene"), ein harter und starrer Pharisäer geworden, der in dem Landflecken Wesselburen freudlos, ja freudenfeindlich saß, sich mit der asketischen Erinnerung an früheren Wohlstand zu immer größerer Verbitterung aufstachelte, und in dem Stolz auf eine bis ins Äußerste getriebene strenge Rechtlichkeit und Ehrlichkeit die einzige Entschädigung für alles, was die Welt ihm versagte, fand. Die gute Mutter konnte den beiden Jungen dies düstere Heim nicht aufhellen. Mehr als der Hunger, der sich auch wohl anmeldete, hat diese lichtlose Atmosphäre auf die Seele des Knaben gedrückt und wie Herder hat er diese Einwirkungen nie völlig überwunden. Das erste Gedicht, das einschlug, war Bürgers „Lenore", mit seiner düstern, unheimlichen Färbung nur zu gut in diese Gemütsstimmung passend und daher vom stärksten Eindruck: „Wonne, Wehmut, Leben, Tod, alles auf einmal, ein Urgefühl." Sehr stark wirkte auch die Leidensgeschichte Christi auf das empfängliche Gemüt des Knaben; noch spät reflektiert sich der Eindruck in dem Plan eines Christus-Dramas.

Vierzehnjährig kam der seiner Umgebung bewußt weit überlegene Knabe als Schreiber zu dem Kirchspielvogt. In noch verletzenderer Weise wiederholten sich die Erlebnisse seiner Kindheit. Der Vogt Mohr war, so scheint es, kein böser Mann, aber wie Hebbels Vater erfüllt von einer harten, grausamen Abneigung gegen Illusionen: dem hochstehenden Gemüt die Niedrigkeit seiner äußeren Lage fühlbar zu machen, schien ihm wohl pädagogische Pflicht. Hebbel las mit Leidenschaft und datierte seine dichterische Erweckung von der Lektüre von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch".

Uns Heutigen scheint sie keineswegs die Krone von Uhlands Gedichten (auch nicht das „Glück von Edenhall", das Hebbel später am höchsten stellt); aber für die ringende Dichterseele ward gerade dies Stück mit seiner typisierenden Charakterzeichnung, mit seiner Moralisierung einer rein anekdotischen Handlung, mit seiner nachdrücklichen Schlußpointe vorbildlich. Er schickt schon poetische Arbeiten in Lokalblätter. Um so schroffer meint sein Vorgesetzter ihn in die gebührende Stellung herabzwingen zu müssen, an den Dienstbotentisch, unter das Gesinde. Ohnmächtig empört sich der Stolz des jungen Dichters. Für ihn ist dies Erlebnis, die Verletzung des idealen Gefühls, die Schändung des berechtigten Stolzes ein Mittelpunkt der dramatischen Schöpfung geworden.

Endlich kommt Rettung. Die unbedeutende Romanschriftstellerin Amalie Schoppe (1791—1858) nimmt sich seiner an — wieder nicht, ohne ihn die Last ihrer Wohlthat zuweilen drückend empfinden zu lassen; dennoch hätte Hebbel der gutmütigen Freundin, ohne deren Hilfe ihr genialer Landsmann vielleicht versunken wäre, etwas mehr Dankbarkeit bewahren können, als er that. Hebbel kommt vom Land in die Großstadt Hamburg (1835) — eine Notwendigkeit für ihn, der nach seinem späteren Wort „Menschen verzehrte", für den anregender Umgang, die Beobachtung verwickelter Kulturverhältnisse, die Möglichkeit direkter Wirkung Lebensbedürfnis war.

In leidenschaftlicher Arbeit holte er nach, was ihm an wissenschaftlicher Vorbildung fehlte und studierte dann in Heidelberg und München.

Hier fand er die Keime seiner meisten Werke, der „Judith", der „Maria Magdalene", der „Genoveva", des „Diamanten". Einige Erzählungen führte er hier schon aus. „Anna" stammt bereits aus Hamburg, nun folgte die vergebliche Humoreske „Schnock" und der „Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd". Diese Gruppe ward später durch fünf weitere Erzählungen vervollständigt. Unter dem Einfluß von Tiecks Auffassung der Novelle suchen sie alle in ihren paradoxen Wendungen die „unergründlichen Verschlingungen des Lebens" nachzubilden. Die Technik verbessert sich wohl von der losen Anekdotenkette des „Schnock" bis zu der strengen Geschlossenheit der „Kuh"; aber die Anlage bleibt immer dieselbe: ein einzelner Charakterzug (wie Schlägels Selbstquälerei) oder ein einzelnes Motiv (wie die Wirkung von Matteos Häßlich-

keit) wird mit gehäuften Zügen bis ins Ungeheuerliche gesteigert. Die wirre Kunst der Durchführung erinnert bei „Matteo“ oder der „Kuh“ an jene Anekdote von Lionardo da Vinci, der ein Garnknäuel so kunstvoll gezeichnet haben soll, daß man den Faden von Anfang bis zu Ende verfolgen konnte: viel Kunst — und das Ganze doch nur ein Knäuel!

Er reist nach Heidelberg, München, Stuttgart, kehrt (1839) nach Hamburg zurück und kommt auch zu Gutzkow in wechselnde Beziehungen, die schließlich doch in entschiedenste Feindschaft auslaufen sollten. Gutzkows „Saul“ veranlaßt Hebbels erstes Drama: wie Lessing mit „Emilia Galotti“ den Corneille, wollte er mit „Judith“ eine von ihm prinzipiell verworfene Auffassung des Dramas praktisch widerlegen. Es wird (1840) in Berlin und Hamburg aufgeführt und erregt leidenschaftliche Diskussionen. In Wien parodiert es Nestroy mit triumphierendem Witz, anderswo erweckte es Hoffnungen auf einen „Messias der deutschen Tragödie“. Mit dem Selbstgefühl eines solchen tritt der gedrückte Jüngling von ehemals nun auch theoretisch in der Vorrede zu „Genoveva“, dem gereimten Vorspiel zum „Diamanten“ (1841), der Auseinandersetzung „Mein Wort über das Drama“ auf. König Christian VIII. stattet seinen Unterthan mit einem ansehnlichen Reisestipendium aus. Zuerst zieht der Kulturpoet nach Paris, wo sein ganzer Gesichtskreis eine bedeutsame Erweiterung erfuhr und wo seine Anschauungen über die Kunst und die Welt zu dauernder Festigung gelangten; die ununterbrochenen lebhaften Gespräche mit einem gescheiten Mann von großer Bildung und Welterfahrung, Felix Bamberg, der später sein Leben beschrieben und seine unschätzbaren Tagebücher und Briefe herausgegeben hat, mußten den Durchbruch unklar ringender Vorstellungen wesentlich fördern. Als Stadt rief Paris in Hebbel nicht so lebhafte Eindrücke hervor wie Rom (1844).

Nach der Rückkehr nahm Hebbel (1845) in Wien seinen dauernden Wohnsitz. Hier war ihm alles Glück gegönnt, das er ersehnen konnte. Zwar blieb sein Verhältnis zu den eigentlichen Schriftstellerkreisen der Stadt kühl: Grillparzer lehnte ihn ab, Halm wurde von Hebbel verachtet, Laube als intriganter Feind angesehen. Aber aus der Gelehrtenwelt und der „Gesellschaft“ bildete sich nach und nach um Hebbel ein Kreis treuer Verehrer. Und siegreich breitete sich sein Ansehen über Deutschland aus; für die Jugend ward er bald ein vielverehrter Prophet, so heftig auch die maß-

gebenden Kritiker wie Wolfgang Menzel, Gutzkow, Auerbach ihn aus verschiedenen Motiven bekämpften. Nur die verrufene „Berliner“ Kritik bemühte sich verdienstvoll um das Verständnis seiner Werke, der hegelianische Kritiker Rötscher vor allem. — Gleich sein Einzug in Wien ward durch eine für den Geniekultus jener Epoche bezeichnende Scene eröffnet. Zwei junge polnische Edelleute laden ihn zu sich ein und nehmen ihn mit dem wildesten Enthusiasmus auf: „Dann gab's eine wilde Nacht, kostbares Essen, Fasanen und Rebhühner, Champagner, Toaste auf den Knien vor mir ausgebracht, und weil dritte Personen hinzukamen, fortwährendes leidenschaftliches Recitieren und Interpretieren der ‚Judith‘ und der ‚Genoveva‘“.

Wichtiger als dies bedenkliche Anschwärmen war für den Dichter die Hochachtung, die er gerade in den angesehensten Kreisen der österreichischen Hauptstadt genoß. Freilich trug neben seiner vornehmen, von aller journalistischen Art und Unart weit entfernten Haltung auch seine entschieden konservative Gesinnung und seine Abneigung gegen die revolutionäre Tendenzpoesie nicht wenig zu dieser Gunst bei; war er doch der Sprecher einer Deputation, die in den Revolutionstagen dem Kaiser und den Erzherzogen die Gesinnungen der „Wohlgesinnten“ ausdrücken sollte. — Das meiste Glück aber erwuchs ihm aus seiner Ehe. Bald nach seiner Ankunft in Wien hatte er sich mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratet. Es war keine blinde Liebe, die ihn bezwang; zu aufrichtiger Zuneigung trat die Empfindung, daß nur dieser Schritt ihn retten könne. Mit grausamer Energie löste er ein Verhältnis, das ihn lange Jahre, seit den ersten Hamburger Tagen, an ein armes, gutes Mädchen, Elise Lensing, gefesselt hatte; die Kinder aus dieser freien Verbindung waren freilich beide tot. „Jedes Opfer darf man bringen“, schrieb er an Bamberg, „nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt zu werden“. Er leugnet ein andermal, daß irgend eine Verpflichtung gelten könne, die der höchsten Pflicht des Künstlers widerstreitet. Gewiß kann man anders urteilen, aber bei einer Natur von dem eisernen Zusammenschluß Hebbels war die Moral, die er entwickelte, nichts anderes als ein Motivieren innerer Notwendigkeit. „Große Menschen“, schrieb er in sein Tagebuch, „werden immer Egoisten heißen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und diese halten nun das Natür-

liche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht." Seine Naivetät geht dabei so weit, daß er Elisen heftig zürnt, weil sie ihn nicht freigeben will. Das arme Opfer war zu beklagen; was aber Hebbel thun konnte, um seinen Schritt durch sein ganzes Leben zu rechtfertigen, das hat er gethan. Der Mann, der wild und oft wüst durch das Leben gestürmt war, ward ein von Dankbarkeit und zärtlicher Sorge überströmender Gatte, der rührend liebevolle Vater seines Töchterchens, in dem stillen Frieden seiner Wohnung und dem ländlichen Behagen eines Landsitzes bei Gmunden ein glücklicher Mensch, der mit seinem Eichkätzchen und seinen Vögeln idyllisch spielte und mehr und mehr sich „vor der Welt ohne Haß verschloß". Herzlich und rührend schreibt er an seinen Biographen Emil Kuh:

> Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Thränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte . . . . Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen.

Dazu kamen Auszeichnungen von allen Seiten, besonders seit der Aufführung der „Nibelungen" (1861); sie brachte ihm auch den Schillerpreis, den der Dichter, schon auf dem Sterbelager, mit den melancholischen Worten begrüßte: „Das ist Menschenlos: bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher." Besonders mußte es den treuen Verehrer der Klassiker erfreuen, daß der Großherzog von Weimar ihn als ihren Nachfolger in seine Musenstadt zu ziehen suchte. Nach so stolzen Erfolgen, zufrieden und hoffend, starb Hebbel am 13. Dezember 1863; der angefangene „Demetrius" blieb, wie der seines großen Vorgängers, unvollendet am Bett des Toten liegen.

Wie bei den Romantikern empfängt auch bei Hebbel die Produktion volle Beleuchtung nur aus seiner Kunstlehre, weil sie mit dieser untrennbar verwachsen ist. Hebbel erscheint bei oberflächlicher Betrachtung als ein Künstler von durchaus berechnender, reflektierter Art; und sicher ist er von eigentlich naiven Dichtergemütern wie

etwa Justinus Kerner und Eduard Mörike gründlich verschieden. Wie hätte auch in der dumpfen Treibhausluft seiner Jugend, die alle höheren Regungen in den engsten Raum drängte und dadurch die Bruthitze der Entwickelung noch steigerte, eine wirkliche Unbefangenheit aufkommen können! Aber schon seine äußere Erscheinung zeigt einen Mann voll bewegten Innenlebens, keinen kalten Rechner wie Müllner oder Gutzkow:

Hebbel war schlank und ziemlich hoch von Gestalt; sein Gliederbau schien auf Unkosten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu da, diesen Kopf zu tragen; unter der hohen, wie in durchsichtigem Marmor gemeißelten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Gespräche, bei erregtem feuchteten sie sich dunkel glänzend an; Nase und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein starkes Kinn männlich abgeschlossenen Gesichte eine gewisse Breite, und wenn man ihn ansah, hatte man stets den Eindruck, ins Helle zu schauen. Er hatte eine seelenvolle Stimme, die sich, je nach dem Gehalt seiner Rede, vom Gefälligen bis zum Gewaltigen steigern konnte.

Den zu schweren Kopf kennen wir schon — es ist die typische Stirn der Schriftsteller dieser Epoche; die sinnlichen Lippen teilt er mit Heine und mit Reuter; aber die Augen und die Stimme, diese am meisten seelischen Teile der Erscheinung, deuten über die Zeitgenossen hinaus in die Zeit der tiefen Seher! — Und nun hören wir gar, wie Emil Kuh seine Haltung beim Dichten schildert:

Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Anblick hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinandergelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens. Sogar das Teufelswetter des Oktobers konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bilderfegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterstämme wühlte und knirschte, weckte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftigste Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei.

Das vollkommenste Bild eines Sehers aus den primitivsten Zeiten, der sich nur als ein Gefäß höherer Inspirationen fühlte! Er hört beim Dichten Melodien, er hat Gesichtserscheinungen: bei dem ersten Akt seiner Genoveva habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt, beim Herodes vom Anfang bis zum

Ende das brennendste Rot. Als er den Epilog zur Genoveva dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen . . .

Und daneben wieder so viel von der Überklarheit seiner Zeit, bis zur eigenen Beängstigung:

Dies steht so klar vor meinem Geist,
Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte! —

Wiederholt hat Hebbel selbst über die Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion in der Kunst gehandelt. Hier steckt der Schlüssel seiner ganzen dichterischen Eigenart, hier seine Verbindung mit der Kunst seiner Zeitgenossen und sein Gegensatz zu ihr.

Hebbels Produktion ist nicht, wie die der meisten echten Künstler, aus einem naiven Bedürfnis des Nachschaffens erwachsen. Was ihn erregte, war die Stimmung, in die fremde Dichtungen ihn versetzten: Bürgers Lenore, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, auch Berichte wie die Leidensgeschichte Christi. In solcher poetisch gesteigerten Stimmung wurden ihm plötzlich Dinge klar, deren Verworrenheit ihn bisher geängstigt hatte. Er fand in der prägnanten Erzählung des Dichters eine symbolische Erklärung für zahllose Einzelfälle, die ihn bisher in ihrer dunklen Massenhaftigkeit bedrängt hatten. Er begehrt nun nach dieser Stimmung um dieses Lohnes willen. Mit dieser Auffassung der Poesie als eines Werkzeuges zur Ergründung der Weltgeheimnisse kehrt Hebbel zu der urältesten Anschauung zurück, die in den Urzeiten Poesie und Wissenschaft als Zwillingsgeschwister der Menschheit in die Wiege legte, und zugleich wird er der Vorläufer einer neuen Schule, die in sehr verschiedener Färbung zu dem Experimentalroman Zolas und zu dem Experimentaldrama Ibsens führt.

Hieraus geht jene wunderbare Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion hervor. Das Grübeln, Suchen, Fragen liegt all seiner Produktion zu Grunde. Daher in seinem Stil das Inquisitionswesen, das Zerreiben, wie Erich Schmidt es ausdrückt, die nackte Problemstellung und Formulierung. Die Tagebücher, die der Zweiundzwanzigjährige, seiner künftigen Unsterblichkeit bereits völlig gewiß, anlegte und in rastloser Arbeit durch sein ganzes Leben fortführte, sind kein Außenwerk, wie etwa Grillparzers Aphorismen, sondern recht eigentlich die Basis aller seiner Schriften: ja kaum ist es übertrieben, wenn ich alle Dichtungen Hebbels nur einen Kommentar zu seinen Tagebüchern nenne. Die Leidenschaft

also, mit der Hebbel den großen Rätseln der Weltregierung, des Daseins, der Geschichte, der Kunst nachspürt, steigert sich zur Fieberhitze künstlerischer Eingebung, sobald ihm Gestalten oder Vorgänge begegnen, die zu einer symbolischen Beantwortung jener Fragen geeignet scheinen.

Seine dichterische Praxis, wie sie aus seiner Individualität und aus seiner Kunstlehre hervorgeht, ist diese. Ein starkes Bedürfnis nach Poesie erfüllt sein Leben:

O Muse, die mein Herz bewegt,
Die meine tiefste Kraft erregt,
Mir wird zum Sterben bang und weh,
Wenn ich dich einen Tag nicht seh'.

Was ihm aber vorschwebt, ist nicht ein einfaches intensives Erschauen von Gestalten, wie es E. Th. A. Hoffmann verlangte, sondern ein faustischer Einblick in das, was die Welt im Innersten zusammenhält. „Denken und Darstellen, das sind die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung." „Die Kunst ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee." Wohl erwächst die Dichtung aus der Anschauung und hat es mit dem Leben zu thun; aber nicht ein bloßes Nachschaffen der äußeren Vorgänge strebt sie an, sondern eine Abspiegelung des gesamten Weltgetriebes mit seinen verborgenen Räderwerken. Auf die ganze Welt also soll sich das Auge des Dichters richten; und hier tritt Hebbel zu seiner Zeit in den schroffsten Gegensatz, indem er ein bloßes Abmalen der Gegenwart abwehrt. „Die Erscheinungen und Gestalten, die der Dichter schafft, soll er immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, und überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückbeziehen."

Insbesondere ist es nun die Aufgabe der lyrischen Poesie, „das menschliche Gemüt im Tiefsten zu erschließen, seine dunkelsten Zustände durch himmelklare Melodien zu erlösen". Die Weltschmerzdichtung so gut wie die Tendenzpoesie fiel vor dieser Auffassung danieder; Goethes und Uhlands Lyrik bestand. Hebbels eigene lyrische Praxis aber konnte diese Muster nicht erreichen. Sein Geist ist zu ausschließlich auf Weltprobleme gerichtet; die Lyrik aber hat nach Goethes Lehre und Beispiel den forteilenden Moment zu verewigen, den „Zustand", der nur eben einmal bestanden hat. Jene symbolische Bedeutung, die das Gedicht erlangen soll, indem es die Dissonanzen der Empfindung zur Harmonie verklärt, muß dafür

durch ein mühseliges Künsteln an der Form hervorgebracht werden: die möglichst fleckenlose Form soll ein Bild der harmonischen Schönheit geben. Hebbel dachte über die Bedeutung der Form, über ihr Geheimnis, wie er gern sagte, so ernst und tief, daß schon dies allein in einer Periode der Zerfahrenheit und Formverhöhnung ihm das Anrecht auf unsere Dankbarkeit sichern würde. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er einmal. Aber wenn diese Definition den Theoretiker ehrt, so verurteilt sie zugleich den ausübenden Künstler. Fast nirgends erreichen es seine Gedichte, was er forderte, „daß die Gebilde der Kunst wirken wie die der Natur": fast überall empfindet man, daß er in Prosa gedacht und dann in Verse übersetzt hat; wie denn in seinen Tagebüchern nicht selten die prosaische Fassung später versifizierter Epigramme und Gnomen noch vorliegt. Gedichte, die er selbst wegen der Reinheit der äußeren Form und des Wohlklangs aufs lebhafteste bewunderte, wie „Liebeszauber" und „Opfer des Frühlings", sind als Ganzes formlos, weil der schöpferische Atem sie so wenig durchdringt, wie die gekünstelten letzten Poesien Bürgers, auf die dieser nicht minder stolz war; [nicht zu rechnen, daß auch im einzelnen die angeblich unerhörte Sprachschönheit von Versen unterbrochen wird, deren Härte die prosaische Grundlage nur zu fühlbar hervortreten läßt:

Doch, ihn selber kühlend, stehlen
Sie so viel der holden Glut,
Als die Blumen, die noch fehlen,
Zu erwecken nötig thut.

Da Hebbels Dichtung im tiefsten Kern didaktisch ist — freilich als eine Poesie mehr des Lernens als des Lehrens — haben auch hier die gnomischen Stücke den höchsten Wert, einzelne unter den sehr ungleichen Epigrammen freilich mehr, als der gedehnte „Bramine", dessen vielbewunderte Moral ja aus der Quelle stammt, und dessen allzu glatte Verse zu der Schärfe der geschilderten Qualen einen schwer erträglichen Gegensatz bilden. Aber reine Lyrik blieb ihm wie Immermann und Grillparzer versagt; und auch seine Balladen (mit Einschluß des gern recitierten „Haideknaben") vermag ich wenigstens nicht den Meisterstücken gleichzustellen, in denen Bürger, Goethe, Uhland die individuelle Stimmung, die Atmosphäre einer einzelnen Begebenheit so unnachahmlich wiederzugeben wußten.

Mit den Gesetzen der epischen Dichtung hat sich Hebbel am wenigsten beschäftigt. Vielleicht war das kein Nachteil; von doktri-

nären Voraussetzungen unbeirrt, kam er so von den verzwickten Erzählungen in Tieckscher Manier zu der einfachen Schlichtheit seines kleinen Epos „Mutter und Kind“ (1859). Mit „Hermann und Dorothea“ hätte man freilich das anmutige Werkchen schon wegen der viel blasseren Charakterzeichnung nicht vergleichen sollen. Die beiden Ehepaare, der reiche Kaufmann mit seiner melancholischen Gattin, der tüchtige Fuhrmann und seine thätige Frau, sind recht schematisch einander gegenübergestellt, wobei übrigens in der Schilderung des luxuriösen Heims sich Hebbels hyperbolische Art nicht verleugnet. Aber die Anmut der gegenständlichen Erzählung und das warme Gefühl, das der glückliche Gatte und Vater der Schilderung häuslichen Behagens lieh, entschädigt für solche Mängel und macht auch die etwas gewaltsame Art, wie die eigentlich tragisch angelegte Fabel zu friedlichem Behagen umgebogen wird, zu einer liebenswürdigen Schwäche.

Als die höchste Form der Poesie bezeichnet Hebbel mit Entschiedenheit das Drama; es ist ihm der Gipfel der Kunst überhaupt. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar.“ Den Lebensprozeß — nicht einfach das Leben: vielmehr den Konflikt des Lebens, d. h. der individuellen Lebensbethätigung, mit der dauernden Allgemeinheit. Von hier gelangt Hebbel zu seiner eigentümlichen Auffassung der „Schuld“ und des „Tragischen“. Nicht in dem Inhalt des menschlichen Wollens liegt die dramatische Verschuldung, sondern unmittelbar in dem Willen selbst, „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert“. Das Wollen selbst ist, wie bei Schopenhauer, Sünde, weil das Individuum durch das Wollen selbst sich stärker geltend zu machen sucht, als die Welt verträgt. Sie bedarf aber dennoch auch wieder der Individualitäten, und gerade hierin liegt die Tragik, daß ein Individuum Dinge vollbringen muß gleichsam im welthistorischen Auftrag, mit deren Vollbringung es sich doch selbst vernichtet. „Das Ärgernis muß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ Gerade hierin sieht Hebbel den Unterschied des neuen von dem alten Drama, „daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt wird“.

Eigentlich giebt es also nur ein tragisches Motiv: den Konflikt des Einzelnen mit der Welt. Da aber diese sich ver-

ändert, verändern sich auch die Formen des Konflikts. Für jeden historischen Moment zwar, für jede Weltlage giebt es eigentlich immer nur ein Drama, oder mindestens innerhalb jeder socialen Sphäre nur eins. Aus solchen Erwägungen heraus gelangte Hebbel zu dem Plan eines weltumfassenden dramatischen Cyklus — ein Plan, der uns wieder sowohl Richard Wagner als die Romancyklen Heinses, Novalis', Zolas in Erinnerung bringt. Er dachte in „einer großen Kette von Tragödien den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, auszusprechen". Zu diesem Cyklus gehören „Judith", „Genoveva", „Maria Magdalena", die nur in ihrem Zusammenhang ganz verständlich sind. „Das Trauerspiel in Sizilien", „der Diamant" und „der Rubin" bilden eine andere, kleinere Kette, die die Nichtigkeit der Lebensverhältnisse anschaulich machen soll — ein komischer und tragikomischer Cyklus neben dem tragischen.

Schon der Gedanke des Cyklus hält dem Dichter den „Ideenhintergrund" immer gegenwärtig. Aber auch sonst mischt sich die Reflexion schon in die Konzeption des Dramas. Wohl suchte er in langer Betrachtung seine Figuren genau kennen zu lernen — das Hauptmittel der großartigen Technik Ibsens — und rühmte sich, zu wissen, welche Eigenheiten die schöne Agnes als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst erzogen worden sei; er kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges, und Rhodope habe ihm viele von ihren Träumen erzählt. Aber die Kenntnis der Figuren bleibt ihm Mittel zum Zweck. „Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen, und von da aus die Welt zu überschauen." Immer wieder hebt er es hervor, wie er von seinen Gestalten lerne, wie „in der Kunst das Kind den eigenen Vater erlöst vom ird'schen Dunst". Aus dieser Sehnsucht, durch seine Figuren erlöst zu werden, ist ja seine ganze Produktion geboren; hierauf beruht für ihn die von ihm oft und stark hervorgehobene befreiende Kraft der Kunst. Er muß den Schatten Blut zu trinken geben, damit sie ihm wahrsagen. So ist in Hebbel die Leidenschaft des Fragens, die faustische Wißbegier des modernen Menschen zum höchsten Ausdruck gelangt. Aber gerade weil der Dichter mehr verlangte, als die Kunst an sich gewährt, weil sie ihm mehr Mittel war als Zweck, hat er die künst-

lerische Höhe seines Antipoden Grillparzer nicht erreicht; am Ende hing er doch ab von Kreaturen, die er machte, während der Dichter der „Libussa“ über seinen Gestalten stand.

Der äußere Anlaß zur „Judith“ (1839, erschienen 1841), Gutzkows „Saul“, gab Hebbel zum erstenmal Gelegenheit, seine Ideen über das Drama praktisch zu verwerten, und zugleich ein Stück seiner großen Ideenkette in feste Form zu schmieden.

Ein Hauptproblem zieht sich durch den Cyklus seiner Dramen: er nennt es selbst den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß. Der Gegensatz der beiden Geschlechter ist ja seitdem — vor allem bei Strindberg und seinen Nachfolgern — ein Haupttummelplatz philosophisch-litterarischer Künste geworden; für Hebbel ist er noch einfach ein Teil der Weltlage, ein Faktor der dauernden Verhältnisse. Zwischen Siegfried und Brünhild wird dieser Kampf zu Ende gefochten; zwischen Judith und Holofernes spielt seine erste Phase. Das männliche Geschlecht vertritt das „echte ursprüngliche Handeln“, das weibliche „das bloße Sich-Selbst-Herausfordern“ — das krampfhafte Steigern zur Unnatur, dem Hebbel auch auf dem Boden der damaligen Frauenbewegung und Frauenlitteratur schroff ablehnend gegenüberstand.

Eine mächtige Natur von völlig ungebrochener Kraft, soll Holofernes die Männlichkeit als solche darstellen, „der erste und letzte Mann der Erde“. Seine ungeheure, nach allen Seiten sich ausreckende Persönlichkeit findet aber ihre Grenzen in der Welt und Zeit, der er angehört. Die grenzenlose Kleinlichkeit dieser Epoche, die der König Nebukadnezar mit den Juden von Bethulien teilt, treibt ihn in maßlose Selbstvergötterung — und dadurch in sein Verhängnis. In dieser Welt ist ihm nur ein Wesen gewachsen: Judith, die keusche, scheue Weiblichkeit, deren Gewalt sie unnahbar macht. Aber die Zeit ist zu niedrig, als daß sie wie eine Jeanne d'Arc tapferen Kriegern begeisternd vorangehen könnte. Sie muß Holofernes mit eigener Hand töten, und um dies zu können, muß sie sich zu einer Handlungsweise aufstacheln, die weit jenseits der Grenzen ihres eigenen Wesens liegt. Nicht bloß Mörderin wird die Heilige, auch ihr Gefühl selbst verwirrt sich, sie muß sich dem hingeben, den sie haßt — und bewundert, muß ein Kind im Schoß tragen, das den Vater rächen wird, wie das Kind Etzels und Kriemhildens seiner Mutter zum Verderben wird. Holofernes, ganz auf körperliche, sinnliche Kraft gegründet, geht nur körperlich zu Grunde;

Judith, die ganz untertauchen wollte in dem Ewigen aus Abscheu vor dieser schmutzigen Welt, muß zu ihrer That durch die Sünde gehen und, tief zerrüttet, durch die That selbst gestraft werden. Beide vernichtet die kleine Welt, die beide verachteten: Holofernes, der sie zerschlägt, Judith, die sie flieht; und übrig bleiben die jämmerlichen Bürger von Bethulien, um ihre Schafe zu weiden und Kohl zu pflanzen.

So groß das gedacht ist, so völlig ist es in der Ausführung mißraten. Der gigantische Holofernes ward zu einem lächerlichen Popanz, der sich in bombastischen Rodomontaden ergeht und sich zum Spaß auf den glühenden Rost legt, um zu fühlen, wie das thut. Judith ist „nur gedacht"; nirgend wird sie lebendig, so ausführlich sie auch jede Regung ihrer Seele uns vordemonstriert. Dazu die unerträglich zugespitzten Reden der verhungernden Bürger, die sich mit Witzchen und Hyperbeln überfüttern; das Ganze übergossen mit einer blutroten Sauce aller erdenklichen Greuel. Selbst die Scenen, die Hebbel später noch gelten lassen wollte, die Volksscenen und die des Propheten (diese letzteren sind wohl das Beste), leiden unter der Maßlosigkeit, der Überdeutlichkeit, mit der der Dichter fortwährend unterstreicht und das Publikum stößt und rüttelt, damit es nur ja recht versteht. Dabei ist eine sichere Bühnenbeherrschung nicht zu verkennen; nur mit zu langen und zu absichtlichen Monologen hat Hebbel hier, wie immer, gesündigt.

Die „Genoveva" (1840) hängt mit der „Judith" und mit „Maria Magdalene" eng zusammen. Sie repräsentieren drei Momente der Weltgeschichte: Altertum, Mittelalter, Gegenwart und damit zugleich fortschreitende Stadien der allgemeinen Gebundenheit. Holofernes wütet über den ganzen „Orbis antiquus"; Genoveva läßt noch immer den Orient in den Occident hineinspielen; die Tischlerfamilie hat nie über den engen Horizont ihres Städtchens hinausgeblickt. Von den Feldherren und Priestern kommen wir zu den Rittern und dann zu den Handwerkern.

„Genoveva ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith', er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab." Der Wurzel nach ist dies Drama bei Hebbel sogar älter als die „Judith". Aber das Hauptinteresse des Dichters liegt diesmal nicht in der Kontrastierung der Geschlechter, sondern in der Einzelfigur des Golo,

obwohl Genovevas Schicksal sicherlich das erregende Moment für die Konzeption des Dramas war.

Wir werden in einen Zeitpunkt maßloser Leidenschaftlichkeit und Begehrlichkeit versetzt. In dieser düsteren Welt steht Genoveva ganz allein. Sie ist wieder eine Einzige, wie fast alle Hauptfiguren Hebbels: wie Holofernes, wie Agnes Bernauerin, „das reinste Opfer der Notwendigkeit“, wie Siegfried und Brunhild, „die letzte Riesin und der letzte Riese“. Ihre Reinheit soll die Welt entsühnen; damit sie dies aber könne, muß sie das Furchtbarste leiden. Golo, die Verkörperung männlicher Leidenschaft, und Margarete, die leibhaftige weibliche Verderbtheit, müssen die Werkzeuge ihres Verderbens, ihrer Heiligung werden. So spricht (am Schlusse des vierten Aktes) der Geist die dramatische Formel Hebbels in aller Bestimmtheit aus. Diese Formel hätte nun auch wohl mit der herkömmlichen Genoveva-Fabel verwirklicht werden können. Aber es widerstrebte dem Dichter, die Schönheit und Jugend einfach an gegnerischer Schlechtigkeit untergehen zu lassen. Gerade ihre Vollkommenheit selbst muß ihr Schicksal besiegeln. Deshalb darf Golo kein heuchlerischer Lauerer sein, sondern ein Idealist, den nur der Anblick dieser reinen Frau entzünden kann. Wäre sie nur schön und dabei kalt — er bliebe kühl; aber er muß Zeuge sein, wie sie auch der zartesten menschlichen Gefühle voll ist: der Abschied von ihrem Gatten löst von den Lippen der schamhaft verschwiegenen Frau Worte inniger Liebe. Wie nun gerade dies Golo erregt, wie heiße Sinnlichkeit — Hebbel kannte sie nur zu gut, und gerade damals nur zu gut — und ein steigender Idealismus sich wechselseitig entzünden, das ist mit Meisterschaft gemalt. Der Dichter liebt solchen jähen Umschlag; auch sein Judas (im „Christus“) sollte der Gläubigste von allen Aposteln sein. Ein wenig wirkt die alte Tradition der Hegelianer nach, die aus These und Antithese die Synthese entstehen lassen; stärker sind die psychologischen Wurzeln dieser Gewohnheit in Hebbels eigener wilder Leidenschaftlichkeit: vom beunruhigendsten Zorn sahen ihn seine Freunde zum sanften Kuß übergehen. — Leider verwickelt sich nun das Drama in ein langgesponnenes Intriguenspiel. Der Dichter gefällt sich darin, Golo durch alle Situationen zu schleppen, die die Zwiespältigkeit seiner Natur erhellen können, ihn mit Gott und mit einer Teufelin in Zwiesprache zu bringen, mit guten und bösen Dienern und vor allem in endlosen und oft höchst spitzfindig über

Schurkenrecht, Nichts und Ehe spintisierenden Monologen mit sich selbst. Genoveva bleibt die fleckenlose Heilige, aber ihr irdisches Dasein vernichten der Kampf, die Entbehrung, endlich die Erregung des Wiedersehns. Die Nebenfiguren sind ziemlich trocken und schematisch gezeichnet; am höchsten stellte Hebbel später auch hier die Prophetenscene, die des tollen Claus: solche Situationen, in denen die Verzückung den Menschen über seine irdische Begrenzung herausreißt, gelingen ihm, weil sie seiner liebsten Erfahrung entsprachen.

Während „Judith" in „körniger Prosa" geschrieben ist, ergeht sich „Genoveva" in melodischen Versen, wie sie Hebbel erst im „Gyges" wieder und dann nicht mehr gelungen sind. Jene Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen, die die Zeitgenossen an Grabbe erinnerten, hält aber der Vers so wenig fern wie die Prosa; es heißt von Siegfried, daß er „den Stern der Welt ans Knopfloch heftet wie ein Vergißmeinnicht", und Zeilen kommen vor, deren tragikomische Wirkung gerade durch die starke Absicht des Effekts erreicht wird:

Dann, Ehweib, sei verflucht! (halb schaudernd um) Verflucht? (stark) Verflucht!

Oder:

Das ganze halbe menschliche Geschlecht.

Aber das dritte Glied des Cyklus, „Maria Magdalene" (1844), bedeutet eine Höhe, wie er sie nur noch einmal, mit dem „Gyges", erreicht hat. Von den beiden anderen (und dem ebenfalls älteren „Diamanten") unterscheidet es sich wesentlich, und Hebbel erkannte wohl, wodurch. Er hat sich hier auf das strengste konzentriert, seiner Versuchung widerstanden, „auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses zu geben", und das Stück ist so recht zum Unterschied von fast allen anderen Werken seines Autors, „ganz Bild, nirgends Gedanke" geworden. Vor allem war er darauf stolz, daß die Figuren alle im Recht seien, selbst Leonhard, der „bloß ein Lump, kein Schuft" sei und aus der Notwendigkeit seiner gemeinen Natur mit einer gewissen Naivetät handelt. Gerade der Tugendstolz einer kleinbürgerlichen Familie ist die Achillesferse, in die die Umgebung ihre vergifteten Pfeile schickt. Meister Anton in seiner strengen Biederkeit, in seinem eisernen Rechtsgefühl, in dem Trotz seiner Unabhängigkeit wird zum Verhängnis für all die Seinen, die Gattin, den Sohn, die Tochter. Denn die „Welt", die ihn einschließt, hält ihn so eng umklammert, daß er bei der geringsten Bewegung sich die Stirn einstoßen, oder, um Raum zum Atmen

zu gewinnen, alle niederdrücken muß. Wie in jener schaudervollen Höhle, in die die indischen Anführer Hunderte von Engländern mit Weib und Kind einsperrten, sind hier in dieser zum Ersticken engen Welt alle aneinandergedrängt; sie bedürfen der Luft, eines freien Momentes — aber bei dem Versuche ersticken sie. Der Vater hat einmal einem Diener der Obrigkeit gegenüber seinen Bürgerstolz herausgekehrt; der Sohn hat sich für die dumpfe Regelmäßigkeit des Lebens im Vaterhause durch einigen Leichtsinn entschädigt, die Tochter hat sich durch den Schein der Liebe zu einem Fehltritt verführen lassen. Aus diesen Vergehungen erwächst die vernichtende Wirkung. Leonhard, der Repräsentant der typischen Niedrigkeit der Welt, könnte noch alle retten; auf den Knien fleht ihn die durch seine Schuld Gefallene in der mächtigsten Scene des Stückes an, sie „ehrlich zu machen“, sie zu sichern vor dem Hohn der Welt und vor dem Fluch des Vaters, der diesen Hohn nicht ertragen könnte; der Sekretär sucht Leonhard zu zwingen — es ist alles vergeblich. Keine Rettung für die Arme. Der Sohn mag sich noch in eine weitere Welt retten, indem er das bißchen „gesicherte Existenz“ drangiebt. Clara wird aus der Welt gedrängt, und der auf sie einst so stolze Vater, der sie dazu zwang, versteht die Welt nicht mehr, die lebenslange Ehrlichkeit so lohnt. Aber die Welt handelt nach ihren Gesetzen, und das starke Wollen auch des Bravsten kann sich gegen sie nicht behaupten.

Hebbel hat den Namen eines Realisten nicht annehmen wollen. Nur in der Psychologie sagte er sich Realismus nach; für die Welt gestand er der Phantasie das Recht zu, statt der „bunten Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert“, neue zu erfinden; so hat er in den „Nibelungen“ die Mythen der Wirklichkeit völlig gleichgestellt. Hier aber ist er Realist im strengsten und höchsten Sinne, und wenig, was unsere Tage als „realistisches Drama“ rühmen, kann diesem Meisterstück gleichgestellt werden. Diese Gestalten leben, der Meister Anton vor allem, aber auch die Nebenfiguren bis zu den Polizeidienern herab; fällt hin und wieder einmal Hebbel noch in den Fehler allzu förmlicher Rede — besonders gerade bei Anton — so überhört man das in dem zwingenden Gang der Entwickelung. Daß ein Vorgang zu Grunde liegt, den Hebbel in München selbst in dem Haus, das er bewohnte, erlebt hat, mag wohl zur Kräftigung der Lebenswahrheit beitragen; die Hauptsache bleibt doch, daß der Dichter sich hier selbst bezwang und seine Figuren

zu lebensvollen Menschen machte statt zu Fernrohren in die Welt der Geheimnisse.

Einen zweiten Cyklus bilden die drei komischen Dramen. „Der Diamant" (1841) ist wichtig durch sein Vorspiel, das Hebbels Kunstlehre im allgemeinen und seine Stellung zu dem damaligen Lustspiel insbesondere energisch formuliert. Bei der Ausführung ist statt der Idee, wie nichtig alles irdische Glück sei, nur ein wirres Hin und Her zu sehen, und die Figuren, die lustig und drollig sein sollen, sind nur burlesk. Humor war Hebbel eben völlig versagt, wie vor allem seine Humoreske „Schnock" beweist. — Völlig mißlungen ist auch die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1845). An einem wirklichen Vorgang, den Hebbel in Neapel in der Zeitung las — zwei Gendarmen ermorden ein Mädchen und bezichtigen einen Unschuldigen — wollte Hebbel die grausige Ironie illustrieren, daß der gebotene Schutzherr zum Mörder wird. Tragisch hat er das in seiner berühmtesten Ballade, dem „Haideknaben", ausgeführt; hier wollte er es tragikomisch auffassen und stellte bloß burleske und tragische Momente unvermittelt nebeneinander. — „Der Rubin" (1851) läßt in der Art der romantischen Spiele reale und märchenhafte Welt durcheinanderrollen. Hebbel hatte das Märchen, das er hier dramatisiert, selbst erfunden. Seine Moral ist, daß nur der sich ein Gut gewinnt, der es wegzuwerfen wagt. Festhalten läßt sich nichts: die List des Diebes, die Willkür des Richters, die Macht des Zufalls bedrohen jeden Augenblick den Besitz und die Existenz selbst; der wahre Bettler ist, wie schon Lessing es aussprach, der wahre König. Der „Rubin" steht an Möglichkeit der Charaktere, Fülle des bunten Lebens, Übersichtlichkeit der Handlung hoch über dem „Diamanten"; schade, daß gegen Ende die gänzlich überflüssige Erzählung von der schaurigen Unthat des Sultans die heitere Märchenstimmung verdirbt.

Im ganzen wird man den Cyklus der drei Komödien nicht allzu hoch stellen können. Zu deutlich sind sie aus der Doktrin geboren; zu gewaltsam ist die Mischung der Elemente.

Ähnliches gilt von dem mißglückten Trauerspiel „Julia" (1850). Otto Ludwig hat in einer geistreichen Charakteristik gerade an diesem Stücke die Hauptmängel der Dramaturgie Hebbels aufgewiesen:

> Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch die Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten, die sie sogar sich selbst

erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. — Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf. Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Waffenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten beileibe nicht anders erscheinen. — Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger. Sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zu einander: es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräch, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie thun, als sprächen sie miteinander, ist alles herrlich; sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd.

Man wird besonders in diesem harten Wort den Standpunkt des dramaturgischen Gegners nicht vergessen dürfen, der übrigens an Hebbels Bildern „unnachahmliche Größe und Schönheit“ rühmt; in den meisten Rügen aber hat Otto Ludwig nicht bloß für die „Julia“, sondern für fast alle Dramen Hebbels die großen Mängel der Charakterzeichnung, der Charakterbewegung, der Rede treffend aufgedeckt.

Das kleine Künstlerdrama „Michelangelo“ (1850) ist, trotz Hebbels Ableugnung, wohl doch ein Stück Selbstverteidigung und Abwehr der Kritik. Nach einer alten Anekdote soll der Künstler ein Werk seiner eigenen Hand selbst verstümmelt und vergraben haben, um durch die Urteile der Kunstkenner, die ihn nun mit dem tadellosen Meisterwerk der Antike beschämen wollen, sie selbst zu beschämen. Solche Versuche, die Kenner hinters Licht zu führen, lagen ja auch im Geschmack der Zeitgenossen Hebbels: ich erinnere an Meinholds „Bernsteinhexe“, die Hebbel recensiert hat. Die Anwendung liegt nahe genug und bezieht sich wohl zunächst auf den „Diamant“, den alle Welt ablehnte: wäre er unter Shakespeares oder Cervantes' Namen überliefert, wie würdet ihr ihn bewundern! Doch verteidigt sich Hebbel durch Michelangelos Mund gleichzeitig gegen den Vorwurf, sich selbst den Größten gleichzustellen; er fühlte sich so weit unter ihnen, wie er sich über Halm und Gutzkow fühlte. — Sehr gelungen ist die Zeichnung Rafaels mit seiner etwas säuer-

lichen Vornehmheit; auch das Genrebild italienischen Straßenlebens im zweiten Akt ist anmutig und frisch.

Mit „Herodes und Mariamne“ (1851) lenkt Hebbel wieder in die Bahn der großen Dramen ein, ohne sich streng in die Idee des alten Cyklus einzuschließen. Hebbel hatte über den Stoff viel nachgedacht; er erklärte ihn für den besten Tragödienstoff, ja für den Typus der tragischen Fabel überhaupt. Daß nach den alten Berichten Herodes, von Haus aus edel, groß, liebenswürdig, durch die Ungunst der Umstände zum finstern Tyrannen gemacht wird, das war ja in der That geradezu das Paradigma für Hebbels tragische Formel. Bei der Bearbeitung aber glitt das Hauptinteresse von Herodes auf Mariamne, wie es von Genoveva auf Golo übergeglitten war.

Herodes, zu allem Guten und Großen angelegt, steht wieder in einer Umgebung voll furchtbarer Unsicherheit. Sein Thron ist bedroht von dem Übermut der Römer, von der Mißstimmung der Frommen im Lande, von den Listen seiner eigenen Verwandten. Ihn zu sichern, ist ihm aber auch um seines Volkes willen Pflicht. Der stark monarchische Dichter, der noch unter dem Eindruck der Revolution stand, bereitet schon hier seine Auffassung der „Agnes Bernauer“ vor. — Wäre nun Herodes ein Holofernes, ein herzenskalter Kraftmensch, so möchte er sich leicht behaupten; wäre er ein listiger Kriecher, noch eher. Aber wie Genoveva und Clara geht er gerade an dem Menschlichen seines Wesens zu Grunde. Er liebt seine Gattin leidenschaftlich — und dies Gut zu opfern, ist er nicht im stande. Der Gedanke, sie könne nach seinem Tode andern gehören, foltert ihn; er giebt den Befehl, sie zu töten, falls er selbst von seinem schweren Gang nach Rom nicht heimkehrt. Hierdurch aber fühlt Mariamne, als es ihr verraten wird, sich „zum Ding herabgesetzt“, die Menschheit in sich geschändet. Schon vorher hat er ihre Liebe erschüttert, als er ihren Bruder mordete, um sich zu sichern; jetzt stirbt sie ihm völlig ab. Noch sucht sie sich mit dem Gedanken zu trösten, es habe ihn nur das Fieber der gereizten Leidenschaft verwirrt; als aber Herodes, zum zweitenmal abberufen, den Befehl erneuert, giebt sie ihn ganz auf und stürzt sich durch ein krankhaft gereiztes Benehmen gleichsam absichtlich in das Schwert des argwöhnischen Gatten. — Hebbel meinte in diesem Werke den Begriff der Notwendigkeit, wie es der historischen Tragödie gezieme, aus inneren und äußeren Bedingungen im strengsten Sinne her-

geleitet zu haben. Aber die innere Notwendigkeit leidet wieder unter der unpsychologischen Einseitigkeit der Figuren. Wieder ist jeder ganz auf einen Ton gestellt: Alexandra, Mariamnes Mutter, nichts als herrschsüchtige Intrige, Titus, der Römer, nichts als tadellose Korrektheit, Mariamne selbst nichts als empfindlicher Stolz. Wieder gilt Otto Ludwigs scharfes Wort: „Die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine geraten.“ Das zwingt Hebbel, die äußere Notwendigkeit in einem verwickelten Netz von Intriguen und Zufällen zu geben. Trotz der Gebrechlichkeit aller Verhältnisse, die hier wie im „Trauerspiel in Sizilien“ und im „Rubin“ sich vor allem in der Unzuverlässigkeit der Obrigkeiten symbolisiert, trotz der Willkür des Trinkers Antonius (die ausgezeichnet geschildert ist) und des Sieges seines Feindes Octavian könnte Herodes glücklicher Gatte der Mariamne bleiben, wenn sie nichts erführe; und wie kompliziert ist die Maschinerie, die den zweimaligen Verrat des zweimaligen Gebots bewirkt!

Die Unsicherheit der Handlung spiegelt sich in der Sprache ab. Statt der Hyperbeln in „Judith“ und „Genoveva“, statt der gedrungenen, schlagenden Diktion in „Maria Magdalene“ begegnen hier in harten, ungelenken Versen entsetzlich prosaische Wendungen:

Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben . . .
Und dann vor allem diese Schwiegermutter . . .
Wenn du dir selbst nur nicht die Grube gräbst! . .

oder: „Bei mir fällt beides weg!“ oder: „Ich hatte Grund dazu!“ und was dergleichen Rückfälle aus dem Pathos in die Zeitungssprache mehr sind. Und der Schluß mit seiner gewaltsamen Einführung von Christi Geburt und dem Mord der unschuldigen Kinder („Ich sehe morgen nach!“) ist wieder groß gedacht, wirkt aber so äußerlich aufgesetzt wie der ähnliche Ausgang der „Nibelungen“!

Es folgt ein neuer Cyklus, den Hebbel aber nicht so bestimmt wie die beiden ersten als Einheit auffaßte. „Agnes Bernauer“, „Gyges“ und „Demetrius“ bewegen sich um die Idee der Sitte, als ihre Achse, wie „Judith“, „Genoveva“ und „Maria Magdalene“ um die der Keuschheit. Bei dem Stoff der „Agnes“ tauchte diese Idee für ihn fast überraschend auf; aber im Grunde lag sie doch schon längst bereit, wie seine Tagebücher zeigen. Die Macht der Sitte wird an den Stärksten gemessen, an den Fürsten. Die Sitte ist nichts als der Ausdruck jener Gebundenheit einer bestimmten Zeit-

und Weltlage, in der Hebbel das Fatum des neuen Dramas sah; die Krone ist Symbol des starken Wollens und Vermögens. Und wieder scheitert jedesmal das Wollen an der Gebundenheit der Welt; mögen Liebe, Herrschergefühl oder Unsicherheit gegen die Sitte anprallen — immer kehrt der Stürmende von dieser ehernen Mauer mit zerschlagenem Kopf zurück.

„Agnes Bernauer" (1851) dreht sich um das Verhältnis des Individuums zum Staat:

> An der Agnes Bernauer kann in meinem Sinn nichts interessieren als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechtes vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit.

Sofern also auch hier das Individuum in dem Konflikt seiner Eigenart mit Zeit und Welt zerrieben wird, ist Hebbels allgemeine Formel erfüllt; das Neue ist, daß „auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also ihre ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgend ein Hinzutreten des Willens, den tragischen Konflikt zu entzünden vermag". Hierdurch wird die arme Agnes, die Märtyrerin ihrer Schönheit, zu „dem reinsten Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist" — also auch sie wieder eine Einzige, ein Superlativ. Der Notwendigkeit fällt sie zum Opfer — nicht fürstlicher Willkür; denn Notwendigkeit ist die Übereinkunft der Völker, die „das an sich Wertlose stempelt, den Staub über den Staub erhöht". Hebbel, der sich sonst heftig gegen die Anspielungen auf Zeitverhältnisse (vor allem im Lustspiel) erklärt hat, spricht doch hier „zum Fenster hinaus", wenn er den Neuerern Herzog Ernsts Worte entgegenschleudert: „Weh dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!" So hat er denn auch später die Engländer gemeint, wenn Kandaules ironisch die Griechen lobt:

> Ihr laßt
> Die andern alle spinnen und Ihr webt.
> Das giebt ein Netz, wovon kein einziger Faden
> Euch selbst gehört, und das doch Euer ist.

Wenn er in den „Nibelungen“ die Hunnen malt — „unheimliches Gesindel, klein und frech“ —, so waren die Tschechen, Gegenstand seiner besonderen Antipathie, Modell, und in dem Epyllion „Mutter und Kind“ hat er sogar direkt auf das berüchtigte Duell Bezug genommen, in dem der Junker Hans v. Rochow den Generalpolizeidirektor v. Hinckeldey erschoß.

Es ist kein ungünstiges Zeichen, daß Hebbel von jetzt an seiner Individualität in solchen Dingen Raum gewährt zum Trotz seiner Doktrin. Die Periode der starren Rezeptdramatik ist überwunden; auf der Grundlage einer festen Kunstlehre bewegt sich nun freier eine große Persönlichkeit und gestattet sich ein künstlerisches Ausleben. Wie die liebreizende Agnes auf dem Fest mit dem jungen Herzog Albrecht zusammentrifft, das läßt sich in der Zeichnung einer Liebesseligkeit, in die ferne Gewitter hineinblitzen, wohl mit den Scenen vergleichen, in denen Shakespeares Heinrich VIII. die unglückliche Anna Boleyn gewinnt. Wie sie sich in das Gefühl der herzoglichen Würde hineinwächst und dabei doch die Scheu vor dem Übertreten der altgelernten Sitte nie völlig überwindet, wie sie die Herzen auch der strengen Gegner gewinnt und der Notwendigkeit doch nicht Herrin wird, das ist zarter und doch lebenswahrer gemalt, als Hebbel sonst darstellt. Technisch hat er sich die Sache hier leichter gemacht; Theobald, eine an Goethes Brackenburg gemahnende, aber kräftigere Figur, versteckt sich hinter einem Schrank, Agnes lauscht; aber bei dem großen Zug der ganzen Handlung stört das weniger als die ängstliche Maschinerie des „Herodes“. Auch die Sprache ist wieder einfacher; nur wenn ein Held zu lange allein bleibt, verirrt er sich noch in die alten Hyperbeln: „Rudolf von Habsburg hätte ein Sandkorn durch geschicktes Wenden und Drehen und unabläßiges Umkehren auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeschwemmt . . .“ Übrigens ist gerade Herzog Ernst, der auch dies spricht, am wenigsten gelungen; so absichtlich der Dichter ihm auch weichere Gefühle, Trauer um die längst verstorbene Gattin, herzliche Liebe zum Sohn zu leihen sucht, sieht doch der abstrakte Vertreter der Staatsidee überall zu deutlich unter dem Überhang durch.

Wie bei „Judith“ kryſtallisierten sich auch bei der Tragödie „Gyges und sein Ring“ (1853) ältere Ideen plötzlich auf einen äußeren Anlaß zum Drama. Er wurde von einem „schöngeistigen Beamten“ gefragt, warum er die Geschichte von Kandaules nie

dramatisiert habe; sie sei ja für ihn wie gemacht. „Ich antwortete, der Wahrheit gemäß, daß ich sie nicht kenne; der Mann reichte mir den Band von Pierers Lexikon mit dem betreffenden Artikel, er zündete, und noch denselben Abend entstand eine Hauptscene.“ Man wird den sicheren Blick des Freundes nur bewundern können; ihm verdanken wir Hebbels schönstes Werk.

Herodot erzählt, König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide, ein Nachkomme des Halbgottes und der Omphale, habe seinem Günstling Gyges den Anblick seiner wunderschönen Gattin verschafft, als sie sich entkleidet niederlegte. Außer sich über diese Entwürdigung, stellte die Königin dem Gyges nur die Wahl, ob er sterben — oder den König töten wolle; nach langem Widerstreben entschloß er sich, Kandaules zu ermorden und herrschte glücklich an Rhodopens Seite.

Das Motiv ist nicht unbedenklich. Eine frivole Auffassung vermag ihm leicht eine grobkomische Auslegung abzugewinnen, die es auch wiederholt erfahren hat, in Tiecks Novelle von der wilden Engländerin, in der ausgelassenen Operette „Miß Helyett“, an dem Kandaules-Stoff selbst in einer französischen Operette. Der tiefe Ernst Hebbels erfaßte statt dessen sofort die tragische Seite. Nicht im Übermut oder im Rausch hat der König seine Gattin den Blicken des Freundes bloßgestellt — es geschah aus einem tiefen Bedürfnis heraus. Die Sitte hält die Fürstin des Orients in tiefster Verschlossenheit. Dem herrischen Sinn ihrer Gebieter entspricht diese Verborgenheit: der höchste Besitz des Königs ist (wie das Kultuswort lautet) „tabu“, jeder Berührung, jedem Blick entzogen: wer es sieht, hat es entheiligt und büßt diese Sünde mit dem Tode. Kandaules aber ist nicht mehr von der alten Art. Er ist — man gestatte auch dies Wort — ein décadent, ein vom Fluch des Epigonentums gedrückter Enkel, der Ahne werden möchte. Heimlich nagt an ihm der Zweifel:

> Ich brauche einen Zeugen, daß ich nicht
> Ein eitler Thor bin, der sich selbst belügt,
> Wenn er sich rühmt, das schönste Weib zu küssen ...

So quält es ihn auch, daß er nur seiner Krone wegen gilt: er legt das alte Diadem ab (wie Uhlands von Hebbel so sehr bewunderter Lord von Edenhall das Glas zerschmettert, daß sein Haus als Talisman hütete), er horcht im Volk umher: er will wissen, was er wirklich gilt, er als Mann, als Person. Ihm ist

Friedrich Hebbel

es ein kostbarer Fund, an einem unvergleichlichen Helden wie Gyges einen liebenden Freund entdeckt zu haben: das erhöht seine schwankende Meinung von dem eigenen Wert. Und dieser Freund soll ihn auch über den Wert seiner kostbarsten Perle vergewissern: indem er ihn das Entzücken an dem wunderschönen Körper teilen läßt, gewinnt er einen Bürgen für die Einzigkeit dieses Besitzes. So aber wird auch Rhodope, wie Mariamne, „zur Sache erniedrigt“. Sie ist ganz auf die Idee der Sitte gestellt, nonnenhafter als Genoveva; das Leben selbst ist ihrer scheuen Scham zu rauh, zu wild, und nur in zarten Träumen fühlt sie sich ganz glücklich, vor dieser Welt sich in Phantasien flüchtend, vor ihr fliehend wie Judith sich im Gebet untertaucht. Furchtbar wirkt auf diese Natur die Entdeckung. Der König selbst, der höchste Hüter der Sitte, hat sein Weib entehrt, hat die heiligste Sitte verletzt in dem Gegenstand, den sie vor allen schützt. Rhodope hat nur noch einen Gedanken: sie muß gereinigt werden, und das kann sie nur, indem sie sich rächt. Sie zwingt Gyges, den König im Zweikampf zu töten, und nach einer feierlichen Schauvermählung mit ihrem Rächer erdolcht sie sich. Es ist das einzige Drama Hebbels, das mit dem Tod der Hauptfigur unmittelbar abschließt.

Jedoch — die eigentliche Hauptfigur ist Rhodope nicht, obwohl der Dichter keine weibliche Figur, die Agnes selbst nicht ausgenommen, mit so großer Liebe geschildert hat; obgleich sie ihm die Verkörperung der heiligen Sitte selbst ist, bleibt sie individuell und tritt uns ganz anders nahe als die „steife Engländerin“, die in Grillparzers „Jüdin“ eine ähnliche Aufgabe hat. Aber die wirkliche Hauptfigur ist doch Kandaules. Der letzte Heraklide hat nicht mehr den Glauben seiner Vorfahren an ihre Sitte, ihren Talisman, aber er besitzt auch nicht, wie Gyges, die rücksichtslose Kraft des Eroberers. Zu spät erkennt er, was Ernst von Bayern seinem Sohn auseinandersetzt: die ungeheure Macht der „Imponderabilien“, wie Bismarck es zu nennen pflegte. Der Verrat an seinem Weibe ist nur der äußerste Ausdruck einer Neuerungssucht, der eine entsprechende Kraft nicht zur Seite steht; und an diesem Bedürfnis, an den festgefugten Mauern zu rütteln, die seinen Thron einschließen, geht er zu Grunde, erschlagen von diesen Mauern.

Aber auch für Gyges ist das Schicksal tragisch. Den Freund muß er töten, Rhodope erblickt er nur an seiner Seite, um sie für immer zu verlieren, und schwer wird Lydiens Krone auf dem

Haupt des einst so heiteren Griechen lasten. Ihm ward das tragische Los der Vortrefflichsten: mehr im Siege zu erreichen, als sie tragen können. Für einen ungebrochenen Mann der Kraft ist kein Raum in Lydien; und überall ist Lydien.

Den gleichen Gedanken von der Allmacht der Sitte bringt endlich auch „Demetrius“ (1857—1863) zur Erscheinung. Dem Fragment fehlt die hohe Anmut des „Gyges“, die Reinheit der Charakterzeichnung und die Vornehmheit der Sprache; mit Schillers halbvollendetem Stück hätte es sich schwerlich messen können. Aber wie lehrreich ist, was Hebbel selbst über die beiden Auffassungen sagt: „Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slavische Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde.“ In der energisch-realistischen Erfassung des jedesmaligen Milieus liegt ja nicht zum wenigsten Hebbels Größe; und so hat er hier auch wieder Russen und Polen in ihrer Eigenart mächtig kontrastiert, allerdings ohne Scheu vor den kühnsten Anachronismen.

„Demetrius“ hat für uns noch besondere Bedeutung durch seine persönlichen Beziehungen. Die Stellung des zukünftigen Herrschers, der in gedrückter Knechtslage aufwächst und in dem doch nichts den angeborenen Adel unterdrücken kann — sie sollte ein poetisch gesteigertes Abbild jenes folgenreichsten Erlebnisses Hebbels werden, des Schreiberdienstes beim Kirchspielvogt. Aber selbst diese Erinnerung hat dem Prätendenten nicht zu voller Lebenswahrheit verhelfen können, und die teils zu hoch gesteigerte, teils in bare Prosa („weil du stets auf diesen Schritt gedrungen hast“) versinkende Rede bezeugt hier wieder, wie bei Hebbel so oft, die innere Unsicherheit. Die Welt sah er deutlich, an deren unerschütterlicher Tradition Demetrius zerbricht. Aber die Individuen reichen an Gestalten wie Schillers Demetrius, Marfa, ja selbst Sapieha nicht heran, auch nicht die mit besonderem Behagen ausgearbeitete Marina, in der sich der Konflikt polnischer mit russischer Art in tragikomischer Weise verkörpert. Die immer Schiller die Fähigkeit der Charakterzeichnung absprechen, könnten hier lernen, wie weit sich der Dichter des „Tell“ und des „Demetrius“ über „bloß gedachte“, abstrakte Typen erhebt. Dazu die Verwickelung der Intrigue, die durch beständige Ausrufe noch besonders betont wird: „Begreifst du das?“ „Was für ein Licht geht mir da auf!“ Nur

die Volksscenen sind lebendig, und das Gedränge beim Einzug hat Hebbel wohl an der sprichwörtlichen Schaulust der Wiener studiert.

Eine Gruppe für sich endlich bildet die Trilogie der „Nibelungen“ mit dem Fragment „Moloch“. Ursprünglich sollten „Moloch“ und „Christus“ den ersten Cyklus abschließen, den „Judith“ und „Genoveva“ eröffnen sollten; sie hätten dann das Entstehen der religiösen Tradition, der mächtigsten Form der „Sitte“, in zwei Stufen geschildert, wie „Judith“ und „Genoveva“ deren Verfall und Entartung. In der Ausführung verschoben sich die Probleme, und nur der „Moloch“ wahrte ganz die alte Anlage; dafür haben die „Nibelungen“ viel von dem alten Plan geerbt.

Der „Moloch“ (1842—1850) ist fast das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf litterarische Vorbilder verwiesen wird: Grabbes „Hannibal“ und E. Th. A. Hoffmanns Bericht über den verlorenen zweiten Teil von Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee“ scheinen auf die Konzeption eingewirkt zu haben. Freilich hat dies der Originalität des Planes keinen Eintrag gethan.

Der „Moloch“ sollte Hebbels Hauptwerk werden; er dachte ihn sich mit allen Hilfsmitteln aufgeschmückt, auch von Musik begleitet. Er sollte zwischen antiker und moderner Dichtung die Mitte halten.

Hieram, ein uralter Greis, flieht nach der Zerstörung Karthagos aus seiner Heimat, nur von dem einen Gedanken erfüllt, sie an den Römern zu rächen. Das furchtbare Götzenbild des Moloch schleppt er mit und landet mit ihm bei den Germanen, die noch in prähistorischem Halbschlummer liegen. Hier richtet er es auf und begründet seinen Kultus, zugleich als Hoheprieſter des schrecklichen Gottes seine eigene Macht. Nun erzieht er das Volk zu künftigen Vernichtern Roms. Ungeheuer wächst die Gewalt des Moloch; und sie wächst dem über das Haupt, der den Götzen aufgerichtet hat. Die erste Verletzung seiner Vorschriften, die er straflos läßt, stürzt nicht den Gott, wohl aber den Priester. Immer bleibt aber dem Sterbenden das Bewußtsein: sein Götze, sein Werk, sein Plan werden ihn überleben.

Das Großartige in dieser Konzeption ist vor allem der Gedanke, daß das Werkzeug zum Schöpfer wird, der Schöpfer zum Werkzeug. Denn mit all seiner prometheischen Vermessenheit ist Hieram doch selbst nur ein Instrument in den Händen der Notwendigkeit. Noch verehren die Germanen keinen Gott, doch hat die

ungewisse Ahnung einer überirdischen Macht sie längst erfüllt. „Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären", sagt Holofernes, und oft kehrt in Hebbels Briefen diese tiefe Idee wieder: die Weltgeschichte suche eine Idee, die Natur strebe nach einem Gipfel ... Dies Volk nun ist eben reif, einen Gott zu gebären. Hieram bringt ihn ihnen, von jener geheimen Notwendigkeit gezogen, die Judith und Holofernes, Siegfried und Brunhild zusammentreibt. Und so ist der Prophet das Werkzeug des entstehenden Gottes. Der Begründer der Tradition fällt dieser so gut zum Opfer wie ihr letzter, schwankender Hüter: Hieram wie Kandaules.

Wie „Moloch" das Entstehen, malen die „Nibelungen" das Vergehen einer weltbeherrschenden Tradition. Wie jener den Übergang aus dumpf-patriarchalischer Urzeit in das älteste Heidentum so dramatisiert die Trilogie die Wandlung von dem jüngeren, heroischen Heidentum ins Christentum. Und so gehören diese beiden letzten Stücke des Cyklus „von der Sitte und dem Einzelnen" eng zusammen. Stärker noch als die anderen Dramen proklamieren sie Hebbels innerste Überzeugung: der Einzelne ist nichts gegen das Allgemeine, und deshalb ist es tragisches Schicksal, ein Einziger zu sein. Was damals gerade Max Stirner so trotzig verfocht, das bekämpfte in all diesen Dramen Friedrich Hebbel: das Dogma vom allmächtigen Einzelnen. Insofern bilden all seine Tragödien wirklich einen geschlossenen Ring, innerhalb dessen doch, um seine Lieblingsmetapher zu verwenden, getrennte Planetensysteme kreisen.

„Die Nibelungen" (1862 vollendet) gehören dem Plan nach zu Hebbels ältesten Unternehmungen; schon als er in Hamburg das alte Lied las, tauchte wohl die Idee auf. Das Epos hat ihn dann immer stark in seiner Macht behalten; er wollte nur dem „taubstummen Gedicht" zur Rede verhelfen, „die Basreliefs des alten Liedes von der Wand ablösen". Denn er war der Bewunderung voll für den „großen Dichter" der Nibelungennot, der, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe, den Stoff mit voller Freiheit zu beherrschen gewußt habe. — Sieben Jahre ernstester Arbeit hat Hebbel an die Umsetzung des Epos in sein Riesendrama von elf Akten gesetzt. Es ist ein Werk von bewunderungswürdiger Einheit entstanden, großartig in der Anlage, von bestrickendem Reiz in Scenen wie Giselhers Begegnung mit Rüdigers Tochter, in lyrischen Stellen wie Dietrichs Erzählung vom Nixen-

brunnen. In seiner Mitte ragt gewaltig eine Figur, wie sie nur der Größten einer schaffen konnte: der grimme Hagen, ungeheuer und doch menschlich verständlich. Und dennoch erwarte man nicht, daß diese Dichtung je ein lebendig wirkendes Glied des geistigen Nationalschatzes werden wird, wie „Maria Magdalene“ es schon ist, wie der „Gyges“ im Begriff steht, es zu werden. Und ich glaube, daß das in der Natur des Werkes begründet liegt. Den gewaltigen Schöpferodem besaß Hebbel nicht, der eine so riesenhafte Handlung mit Leben ganz hätte erfüllen können. Und wieder müssen wir an Schiller erinnern. Alle Anklagen Otto Ludwigs ändern nichts an der Thatsache, daß die Helden und die Handlung seiner Wallenstein-Trilogie der deutschen Nation lebendig, wirklich, historisch geworden sind. Hebbels Nibelungen bleiben uns fremd, sie sind Kunstwerke, den ehernen Figuren gleich, die bei Homer Hephästos sich geschmiedet, damit sie ihn bedienen: sie wandeln, sie handeln, sie sprechen, sie sterben sogar — aber sie atmen nicht, und kein Blut strömt in ihren Adern.

So treu sich Hebbel auch an die Handlung des Epos halten wollte und im wesentlichen auch gehalten hat, thatsächlich hat er doch die ganze Fabel völlig umgestaltet, indem er sie auf seine alte Formel brachte. In der alten Heldensage und dem Volksepos beruht die Kette der Ereignisse, wie Hebbel selbst anerkannte, auf rein menschlichen Motiven. Brunhild ist freilich ein halbgöttliches Wesen, Siegfried ein Held von übermenschlicher Kraft und mit zauberhafter Unverletzlichkeit; aber in ihren Beziehungen spielt kein mystisches Element mit. Der Scheinkampf und seine verhängnisvollen Wirkungen, der Zank der Königinnen, Brunhilds und dann Kriemhilds Rache — sie sind auf psychologischen Voraussetzungen erbaut, die uns ohne weiteres verständlich sind und die dann auch Ibsen in dem gewaltigen Experiment seiner „Nordischen Heerfahrt“ rein menschlich zu erneuern versucht hat. Aber für Hebbel konnte das nicht genügen. Eine Tragik, die lediglich aus einem bestimmten Ereignis herfließt, mag auch dies Ereignis selbst in den Charakteren noch so fest motiviert sein, entsprach seinen Ansprüchen nicht; für ihn mußte in den Charakteren selbst, in dem bloßen Wollen die Herausforderung an das Fatum liegen. Der Rest von „Zufall“, der nun einmal in jedem menschlichen Schicksal bleibt, sollte entfernt werden. Es ist doch immerhin „Zufall“, daß Gunther Brunhilden zum Weibe begehrt; ja es ist fast Zufall, daß

Siegfried nach Worms kommt. Diesem „so ist es“ des Volksepos schiebt Hebbel wie gewöhnlich sein „so muß es sein“ unter.

Eine ganze mythische Maschinerie hat er zu diesem Zweck neu erfunden. Wir leben wieder in einem im eminenten Sinne welthistorischen Moment, wie der war, als Holofernes, der erste und einzige Mann der Erde, die kleine Welt aus ihren Fugen heben wollte; wie der war, wo das Universum seine Augen auf Genoveva, die einzige Gerechte, gebannt hielt. Es ist der kritische Augenblick, in dem sich das Schicksal der alten riesischen Welt erfüllen soll. Als ihr letzter Sproß lebt Brunhild in großartiger Einsamkeit. Verharrt sie siegreich in ihrer Abgeschlossenheit, so wird in ihr die alte Wunderwelt verkörpert fortleben: schicksallos, doch schicksalkundig wird sie unsterblich in voller Jugendkraft und Weisheit leben. So entstände eine höhere Welt, ein drittes Reich, wie Heine es träumte und Ibsen und Wilhelm Jordan: von der ewigen Weisheit selbst beherrscht, würde unsere Menschheit glücklich sein. Aber gegen diese Zukunft kämpfen beide Welten. Gegen sie kämpft die alte riesische Urwelt selbst, die sich erhalten will in ihrer ausgedehnten Fülle und deren Zauber „die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt“ —, zu Siegfried, der in die mildere, aber auch schwächere Menschenwelt Kraft und Unverwundbarkeit der Dämonen gerettet hat. Und gegen diese Zukunft kämpft auch die neue, kleinere Menschheitswelt, die den fremden Herrscher ablehnt und als deren Bote Gunther Brunhild zur Burgundenkönigin holt. Die ungeheuere Gewalt der Keuschheit, die Hebbel schon in Judith, aber auch in Genoveva malte, muß in Brunhild bezwungen werden — dies übrigens ein Punkt, in dem sich Hebbel mit den alten mythischen Anschauungen wahrscheinlich in Einklang befindet. Deshalb ist Brunhild zugleich die Vertreterin der Weiblichkeit, wie jene beiden Heroinnen, wie Rhodope, und in dem Kampf mit Gunther

Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

So tritt eine mystische Notwendigkeit an Stelle des menschlich wunderbaren Schicksals. Brunhild und Siegfried, die Riesen, fallen dem Übergang der Zeitalter zum Opfer und reißen die „neuen Menschen“ mit herab, die die „List der Natur“ zu ihrer Bezwingung verwandt hat.

Seltsam ist es, daß Hebbel sich doch nicht entschließt, mit dem Tode des Reckengeschlechts die kleinere Welt beginnen zu

lassen, wie das wieder den Vorstellungen der Heldensage gemäß gewesen wäre. Drei Freie, drei Starke lebten auf der Welt, auf der Menschenwelt — Siegfried war nur der eine von ihnen, nicht der stärkste; Etzel ist der zweite, der dritte und der mächtigste ist Dietrich. Und an diesen geht jetzt die Weltherrschaft über; wie Brunhild nach ihrer Vision wird er immer als der Erste und Einzige in Stärke und Weisheit diese Menschheit bändigen. — Zweierlei wirkte zusammen, um diesen Gedanken hervorzubringen, der höchst unglücklich die großartige Gesamtanlage zerstört. Zunächst erkannte Hebbel mit sicherem dramaturgischem Blick, wie leicht der letzte Akt der Nibelungentragödie abfällt: er bringt ja nur blutige Erfüllung unserer vorausschauenden Kenntnis. Indem Hebbel mit Dietrich eine gewaltige Figur neu hier einführte, glaubte er das Interesse neu zu beleben. Aber die Zuschauer verletzt es nur, daß Siegfried und Etzel plötzlich von einem dramaturgischen Parvenu verdunkelt werden, der bloß in der billigen Rolle des Matadors die von furchtbaren Kämpfen erschöpften Helden, Gunther und Hagen, zu bezwingen hat. Und dann sollte Dietrich gleichzeitig den Übergang von dem noch halbheidnischen Reckentum (man denke an Hagen und den Kaplan!) zum vollen Christentum darstellen. Aber Hebbel hatte die alte Riesenwelt so großartig geschildert, daß die Erbschaft nicht beneidenswert ist: indem das Christentum eine zerschlagene Welt übernimmt, in der bis auf den einen, Dietrich, alles Große vertilgt ist, scheint seine Rolle nicht glänzender als die Dietrichs selbst. Wohl schwebte es dem Dichter vor, eine imposante Perspektive zu eröffnen, wie jene Zeit es liebte, wie Grillparzer in der „Libussa“ und Lenau in den „Albigensern“ gethan; aber von dem Boden dieses Stückes aus sehen wir nur in Nebel, die selbst das Wort „Christus“ nicht sonnenhaft durchbrechen kann.

Auffallend ist es, wie vielfach sich Hebbel hier mit Grillparzer berührt. Die einsam prophetische Jungfrau und ihre Visionen rufen die Erinnerung an Libussa wach; ihre alte Amme steht neben ihr wie neben Medea die ihre, als Verkörperung der alten Zauberwelt. Und dennoch ward „Libussa“ erst nach dem Tode des Dichters veröffentlicht! Um so bezeichnender sind jene Anklänge für eine gewisse innere Annäherung Hebbels an seinen Antipoden. Gerade die schönsten Partien der „Nibelungen“ haben etwas von Grillparzers Art, alte Stoffe psychologisch zu verjüngen: Siegfried

im Vorspiel, ganz dem treuherzigen Stil des alten Epos nachgebildet; oder die Anfreundung Kriemhilds und Brunhilds; aber auch die großartige Auseinandersetzung zwischen Hagen und Kriemhild haben etwas von jener sicheren Anschauung, jener packenden Gegenwart, die die schwierigsten Charakterprobleme bei Grillparzer glaubhaft macht. Doch auch rein phantastische Erfindungen wie Volkers wunderbare ekstatische Erzählung vom Nibelungenhort gehören zu dem Höchsten, was wir besitzen. Leider knarren dazwischen jene leidigen prosaischen Scharniere, die bei Hebbel Ideal und Wirklichkeit verbinden müssen — Wendungen wie diese:

Ich sah, wie alle Unnatur sich rächt . .

Leblos ist der ganze Troß der Nebenfiguren geblieben, von Ute und Gernot angefangen. Und so ist dies gewaltige Werk selbst, wie seine Hauptfigur, das Opfer einer Umwandlung.

Daß Hebbel sein gewaltiges Ziel nicht erreichte, daß er auf dem Höhepunkt seiner Reife und Kraft in einem lange Jahre liebevoll gepflegten Werk nicht die freilich aufs höchste gespannten Forderungen erfüllte, die es erweckte, das liegt hier vielleicht weniger in den Grenzen seines Könnens, als in dem Stoff selbst. Freilich ist die berühmte Theorie vom mythischen Drama allmählich fast zum Dogma geworden. Mir scheint sie theoretisch sehr anfechtbar, praktisch durch Richard Wagner und durch Friedrich Hebbel gleichmäßig widerlegt.

Die Lehre, daß der nationale Mythus für ein nationales Drama der vornehmste Stoff sei, geht aus von einer höchst voreiligen Gleichsetzung altgriechischer und moderner Verhältnisse. Man vergißt, daß zu den Zeiten des Aischylos und Sophokles die alten Mythen und Sagen von einem großen Teil des Volkes noch als historische Wahrheit aufgefaßt wurden; daß die Zeit kaum vergangen war, in der dies die alleinherrschende Auffassung war. Wo ist dagegen unter den Zuhörern des „Nibelungenrings“ einer, der jemals an Wotan geglaubt hätte? Das mythische Zeitalter für das Drama unserer Tage reicht von Luthers Auftreten bis 1813, allenfalls jetzt schon bis 1848. Reformation und Bauernkrieg sind für uns, was die Stadtgründung des Theseus oder der Krieg der Sieben um Theben für die Tragiker Athens waren; Friedrich der Große ist unser Herakles, Danton und Robespierre sind unsere Atriden, Napoleon ist der Ödipus unserer Tragödie. Das sind Gegenstände, die in aller Bewußtsein leben, Gestalten die zugleich

als historisch und als heroisch, übermenschlich empfunden werden; das sind Stoffe, an deren poetischer Zurichtung das Volk und die Zeit von dem ersten Augenblick gearbeitet haben. Hierher griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz" und des „Wallenstein" und des „Prinzen von Homburg" und des „Florian Geyer". Typische Figuren aus diesen Zeiten werden uns Vertreter von Epochen, die abgeschlossen sind, aber noch unser volles Interesse erwecken. Unser Anteil arbeitet dem Dichter vor, wie der unserer Väter und Großväter ihm durch Auswahl geeigneter Momente vorgearbeitet hat. Die Hauptfiguren sind fast mythisch geworden, behalten aber doch volle Menschlichkeit. — Will der Dichter dagegen große zeitlose Probleme zur Anschauung bringen, so bietet sich ihm die Möglichkeit, unbestimmtere, verschwimmende Gestalten des eigentlich mythischen Alters der Menschheit zu benutzen: Goethes Prometheus, Kleists Penthesilea, Grillparzers Libussa, Hebbels Kandaules haben so modernes Interesse bei aller Zeitlosigkeit ihrer Existenz.

Wählt man statt dessen für ein großes Drama unsere eigene alte Heldensage, so begiebt man sich aller Vorteile. Diese Gestalten sind uns als historisch bedingte verständlich; ihr mythischer Hintergrund bleibt dem Publikum ein Gegenstand kühler Verwunderung. Beklagen mag man es, daß die Ilias in höherem Grade als das Nibelungenlied ein deutsches Volksepos geworden ist, und die Odyssee mehr als die „Kudrun"; leugnen kann man es nicht. Die Wunder der olympischen Götter sind in unsere Anschauung übergegangen, die der altgermanischen Götterwelt nicht. Sie erwecken jene Kuriosität, die der schlimmste Feind lebendigen Anteils ist; all dieser Flammenzauber, diese Walküren, diese angewandte Mythologie wird zum schädlichen Hauptzweck wie die ägyptische Staffage eines „historischen Romans". Und versucht nun gar der Dichter, wie Wagner und Hebbel und Jordan es wollten, diese mythische, aber doch ganz eng national und historisch umgrenzte Welt mit der modernen in innere Einheit zu bringen, so zeigt sich wieder diese Welt dafür zu bestimmt gezeichnet. Prometheus und Libussa mögen prophezeien; wenn aber Purnemanz Schopenhauer citiert oder Kriemhild von „Unnatur" spricht, so ist die Grenze überschritten, die den läßlichen Anachronismus von verletzender Stillosigkeit trennt. —

Stillosigkeit lag freilich Hebbels von inneren Gegensätzen ge-

quälter Natur nahe. Der entschiedene Pessimist fand in der erlösenden Kraft der Kunst solche Seligkeit, daß er um ihretwillen gern die Last des Lebens auf sich nehmen wollte. So weist Hebbel hier auf den Weg, den Nietzsche beschritt, von der Wonne seiner Verzweiflung trunken. Der strenge Realist von „Maria Magdalena“ schloß sich in „Gyges“ und den „Nibelungen“ völlig der idealistischen Tradition an. Er wurzelt in der Romantik, die eben auch schon beide Tendenzen nicht ohne Willkür mischt. Das Schicksalsdrama hat ihm den ersten tragischen Versuch, einen fürchterlichen „Vatermord“, eingegeben; Kleist hat auf seine früheften, Tieck auf die übrigen Erzählungen bestimmend eingewirkt. E. Th. A. Hoffmann hat seiner Phantasie unauslöschliche Spuren eingeprägt. Vor allem aber teilt er mit dieser Schule, wie Otto Ludwig ausgeführt hat, jene „Furcht vor dem Trivialen“, in der der Autor der „Makkabäer“ das eigentliche Grundwesen der Romantik sah. Daher die Richtung auf das Außerordentliche, die Verachtung des Einfachen. Sie feiert ihre Triumphe besonders in dem hyperbolischen Ausdruck seiner Figuren, durch den sie weit über alle Lebensmöglichkeit hinausgehen und zu dem energischen Realismus in der Darstellung von Umgebung, Verhältnissen, dauernden Mächten einen grellen Kontrast bilden.

Bei so verwickelten Mischungen der psychologischen und ästhetischen Elemente war wenigen Dichtern eine einheitliche Entwickelung so erschwert wie Hebbel. Ein anderes kam hinzu, was ihm die Selbstkritik beinahe unmöglich machte. Wer in einem begeisterten Moment seine Gestalten greifbar vor sich schaut und sie nun nachschaffen will, der wird nur zu hell erkennen, was dem Bilde vom Urbild abgeht; das war die Tragik in Otto Ludwigs Schaffen. Wer aber bei der Konzeption bestimmten festen Formeln und Regeln einen maßgebenden Raum gönnt, wie Hebbel, der wird bei der Prüfung des fertigen Werkes fast immer befriedigt sein. Er erinnert sich bei jeder Einzelheit aufs deutlichste: das habe ich aus dem und jenem Grunde so gemacht — und indem er die Methode überall in Ehren findet, an der er selbst nie zweifelt, muß er wohl glauben, ein einwandsfreies Werk geschaffen zu haben. In der That sehen wir Hebbel von fast jeder seiner Dichtungen nach ihrer Vollendung entzückt: „Judith“, „Genoveva“, „Agnes Bernauer“ erscheinen ihm als Meisterwerke; er verweilt frohlockend bei der Betrachtung einiger Gedichte wie „Liebeszauber“, „Opfer

des Frühlings"; sogar für die Lustspiele und den „Schnock" hegt er eine unverwüstliche Bewunderung. Eitelkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist das nicht. Er ist sich nur bewußt, die Regeln, die er für unfehlbar hält, sorgsam befolgt zu haben. Dazu kommt, daß jene Zeit an die Lebenswahrheit der Figuren ungleich geringere Anforderungen stellte als die unsere — ertrug sie doch Gutzkows Lustspiele; und was für Romane ertrug sie nicht! Deshalb hören wir in Recensionen jener Tage oft auch in solchen Stücken Hebbels die Wahrheit der Charakterzeichnung gelobt, in denen unser verwöhnteres Urteil viel zu viel Knochen sieht und viel zu wenig Fleisch. Selbst Julian Schmidt, der sonst Hebbel scharf angriff und nicht mit Unrecht tadelte, daß der Dichter „nur in Epigrammen denke", hat hier gelobt.

Unter solchen Umständen gab es für Hebbel nur eine Möglichkeit gesunder Entwickelung: zunehmende Emancipation von dem selbsterdachten „Regulbuch", wie die Genies der Sturm- und Drangperiode spöttisch zu rufen pflegten. Wir sahen, daß ihm eine gewisse Befreiung in der That geglückt ist. Der Vorzug seiner höchsten Werke ruht vor allem darin, daß er sich naiver in die Betrachtung der Figuren versenkt, ihnen ihren eigenen Willen läßt. So hat er in „Maria Magdalene" der Versuchung einmal widerstanden, sich durch seine Gestalten in prophetische Höhen hinaufführen zu lassen und von dort zu reden; so hat er im „Gyges" den Figuren mehr Rundung gegönnt, als sonst die beständige Rücksicht auf die Formeln erlaubte; so hat er in den „Nibelungen" Helden der alten Dichtung wie den jungen Siegfried und den grimmen Hagen mit treuer Selbstverleugnung nachgezeichnet. Und so kommt es, daß wir fast durchweg die Dramen, die er am höchsten bewertete, denen nachsetzen, von denen er viel weniger sprach.

Haben die Dramen vor allem Hebbels Ruhm geschaffen, so darf als Zeugnis seiner Bedeutung doch ein großes Gesamtwerk nicht vergessen werden, das zugleich der beste Bürge seiner eigenen Entwickelung ist: sein Tagebuch. Wir haben von diesen Bänden schon gesprochen, die ihn uns in unablässigem Ringen zeigen, unermüdlich die schwersten Probleme vor sich herwälzend, neu prüfend, umdenkend. Das Persönliche verschwindet vor der gigantischen Bemühung um die Wahrheit; der Eindruck der Eitelkeit wird weggewischt von der Ehrfurcht vor dieser rücksichtslosen Ehrlichkeit. Die Form ist oft aphoristisch, aber in ihrer Knappheit viel glück-

licher als die unmöglichen Schlangenperioden in Hebbels dramaturgischen Vorreden und Abhandlungen; er war nun einmal zum Monologisten geboren und sprach am besten, wenn er auf den Zuhörer keine Rücksicht nahm. Der Inhalt ist — Hebbels Eroberung der Welt und der Kunst. Wie er sich Stück für Stück aneignet, Kunstwerke, Persönlichkeiten, Urteile zu seinem Eigentum macht, wie jeder Fortschritt der Erkenntnis ihn beglückt — das giebt diesen oft so prosaischen Notizen fast einen lyrischen Reiz. Hart urteilt er über die meisten Dichter seiner Zeit. Geschah es zum Teil aus seiner Theorie heraus, so doch noch mehr aus seiner Praxis: diesem rastlosen Streben mußte jede Weichlichkeit, Formlosigkeit, Affektation zuwider sein, und wie viel davon umgab ihn! Ihm aber ward weder die Zeit noch Wien, das „Capua der Geister", gefährlich; ernst und streng blieb er auf seinen Pfaden, allen Generationen ein Muster der Wahrhaftigkeit.

Wenn Hebbels Tagebücher wohl die meisten seiner Dichtungen überleben werden (gerade wie es bei den Brüdern Goncourt der Fall sein wird), so fehlen auch die Leute nicht, die von Otto Ludwig Ähnliches behaupten. Schon hierin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft dieser beiden „halben Heroen"; und in der That gehören sie trotz allen Verschiedenheiten und Gegensätze, trotz der erbitterten Kritik, die jeder an seinem Gegenüber geübt hat, noch enger zusammen als Richard Wagner mit beiden. Bei Hebbel wie bei Ludwig litt die Praxis unter der Theorie, während Wagner seine Theorie wesentlich aus dem persönlichen Bedürfnis herausbildete, so daß sie seiner Praxis gehorchte. Alle drei haben — bezeichnend genug! — ein Drama „Christus" geplant und begonnen, alle drei haben es aufgegeben, den größten Religionsstifter aus ihren eigenen persönlichen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Aber Wagner hat schließlich doch im „Parsifal" sein religiöses Drama gegeben; weder Hebbel noch Ludwig haben ihr größtes Werk geschrieben. Jener versuchte es mit den „Nibelungen"; dieser kam nicht einmal zu dem Versuch. Als ein Opfer seiner Zeit ist er gefallen. Wagner besiegte seine Zeit, Hebbel vermochte ihr vieles abzuringen, Otto Ludwig unterlag ihr. Jenes Bedürfnis der vierziger und fünfziger Jahre, einem starken Herrn unterthan zu sein, in einer neuen Kirche neuen Propheten zu dienen, führte eine kleine Gemeinde zur andächtigen Verehrung Hebbels, eine große Gefolgschaft zur fanatischen Anbetung Wagners; Otto Ludwig aber

ward nur selbst von diesem Sehnen zu seinem unbedingten Shakespearekultus hingerissen, und sein Schaffen ging in der Askese des reumütigen Büßers, der nur noch vor seines Gottes Altar celebrierte, zu Grunde.

Otto Ludwig (1813—1865) ist in dem kleinen thüringischen Landstädtchen Eisfeld (am 11. Februar) geboren. Er war der Sohn eines sächsischen Bürgermeisters, auf dem seine zwischen der unruhigen Bevölkerung und der argwöhnischen Regierung eingeklemmte Stellung verhängnisvoll lastete. Wir haben kaum einen zweiten deutschen Poeten, der an seiner Heimat mit gleicher Innigkeit festhielt wie Ludwig. Den Österreichern, den Schwaben war doch immer ihr ganzes Land Heimat; Otto Ludwig fühlte sich fremd, sobald er aus dem hübschen Kleinstädtchen heraustrat, ja fast schon, wenn er den schönen alten Garten des Vaterhauses verließ. Durch alle Entbehrungen hindurch hat er den ererbten Besitz krampfhaft festgehalten, wie der verhungernde Korbflechter in Hauptmanns „Webern"; und als er ihn schließlich doch aufgeben mußte, war auch seine Lebenskraft gebrochen. Zu dieser engen Liebe, die übrigens bei ihm viel mehr den Charakter männlicher Treue als den weichlicher Sentimentalität trug, mochte auch die Kränklichkeit, sein Feind von Kind auf, mochte, wie bei Annette v. Droste, auch seine Kurzsichtigkeit beitragen.

Ein Leben wie von Jean Paul gedichtet füllt die erste Hälfte seiner Erdenzeit aus. Um die Mutter zu erhalten, die der früh in Verbitterung und Verarmung dahingegangene Vater zurückließ, giebt der Knabe sechzehnjährig sein Gymnasium auf und tritt in den Kramladen seines Oheims, eines gutmütigen, schwachen „dicken Herrn", der spät noch eine ungebildete Haushälterin in wilder Ehe an seine Seite gezogen hatte; ihre halbtollen Wutanfälle wußte nur Otto Ludwigs fester Blick zu bändigen. Der Jüngling, den längst Musik und Poesie in ihren Bann gezogen hatten, mußte die entscheidendsten Jahre seiner Entwickelung in tragikomischer Enge verleben, zwischen dem prosaischen Beruf und heimlicher Nachtarbeit, zwischen den grotesken Scenen der Hinterstuben und der idyllischen Monotonie des Städtchens geteilt. Vor allem stürzte er sich in leidenschaftliches Musikstudium, sobald er den Laden hatte verlassen dürfen. Mit einem Freund lebte er weltverloren in seinem Gartenhaus, musicierte, komponierte, sah den Eidechsen an der Mauer zu und kümmerte sich nicht allzuviel um den Vorwurf der Eisfelder,

er scheine apart und wolle auch apart sein. Aber allmählich fing er an zu ahnen, welche Gefahr in diesem süßen Lotophagentum lag. Es war schon zu spät; er hatte die Welt bereits verschlafen und hat nie einen völligen Anschluß an ihr waches, hastiges Leben erreicht. Und schon damals gab die Einsamkeit, die man unbedacht so oft als höchstes Glück des Poeten preist, dem leidenschaftlichen Lerner nur allzuviel Gelegenheit zu Grübelei und Selbstquälerei, zum Schwanken zwischen Musik und Poesie. Ein Liebhabertheater ersetzte ihm nur vorübergehend die mangelnde Anregung. Er mußte in die Weite; wie es später den Meister thüringischer Kleinepik immer zum welthistorischen Drama zog, so begehrte jetzt die doch mit allen Fasern an der engsten Heimat haftende Seele in größere Räume.

Die freundliche Gunst seines Landesherrn hat Ludwig so wenig wie Hebbel gefehlt. Mit einem Stipendium vom Herzog von Meiningen zieht er (1839) nach Leipzig, um bei Mendelssohn Musik zu studieren. Es war ein verfehltes Experiment. Mit Mendelssohn vermochte er sich nicht zu verständigen, noch weniger zu Robert Schumanns neu aufgehender Sonne freudig aufzublicken. Schon Beethoven beurteilte er, wie die englischen Prärafaeliten Michelangelo beurteilen: das titanische Ringen schien ihm eine dämonische Vernichtung der bis dahin herrschenden reinen Heiterkeit und Unschuld. Haydn wäre wohl sein Mann gewesen; für das gärende Streben einer neuen Zeit hatte er kein Ohr. Vollends die Stadt entsetzte ihn. E. Th. A. Hoffmann hatte schon seine ersten Werke stark beeinflußt; jetzt sah er die ganze Stadt mit den Augen des romantischen Satirikers an: „Die Leipziger Damen sehen alle so übernächtlich aus, nicht wie Geschöpfe der Natur, sondern wie Kunstfabrikate“. Die Schriftstellerwelt von Klein-Paris zerfiel in zwei Gruppen: altmodische Unterhaltungspoeten wie Rochlitz und Herloßsohn, und jungdeutsche Pioniere wie Laube und Kühne samt ihren Nachfolgern, den politischen Lyrikern wie Mosen und Beck. Die erste Gruppe erschien ihm ledern und unfrisch, die andere nannte er „eine Tigergrube“. Aus dieser Stimmung heraus entstand (1842 bis 1843) das satirische Märchen „von den drei Wünschen“, in dem eine Parodie der Leipziger Philisterhaftigkeit, getreulich der Weise Hoffmanns gehorchend, mit abenteuerlichen Träumen in orientalischem Kostüm zusammengewebt ist. Er flüchtet sich wieder in die Einsamkeit und steigert von neuem durch übermäßiges Arbeiten

seine Nervosität. Er zieht sich (1840) durch sein beständiges Stubenhocken schwere Brust- und Unterleibsbeschwerden zu. Von 1840—1842 ist er wieder zu Hause, und schon beginnt die Musik entschiedener in den Hintergrund zu treten. Jene abenteuerliche Figur des sogenannten „Dunkelgrafen von Eishausen", eines französischen Adeligen, der in der Nähe von Eisfeld eine geheimnisvoll verschlossene Existenz geführt hatte, hatte vielleicht schon Arnim zu einer poetischen Modellierung gereizt und hat später Ludwig Bechstein zu einem Roman begeistert; sie lockte auch den jungen Eisfelder, der ihn in die Mitte einer breiten thüringischen Landschilderung stellen wollte. Der hohe schlanke Dichter „mit dem ovalen, regelmäßig gebildeten Gesicht, mit hoher Stirn, edel geformter Nase, lebhaften braunen Augen" schritt dann behaglich in seinem einfachen Arbeitszimmer einher, das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelsocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamisso, der unentbehrliche Gesellschafter. „Wollte er schreiben, so strich er die über die Schläfe herabfallenden reichen Haare zurück, knüpfte sich einen Bindfaden um Stirn und Hinterkopf, legte sich Papier zurecht und schrieb ohne Unterbrechung ganze Bogenseiten voll." Abends holte er dann aus dem Gasthaus zwei Krüge voll Bier, las Shakespeare und Goethe und saß dann stundenlang in lautlosem Träumen. Das war freilich kein Mann, der in der Epoche der Gutzkowschen Vielgeschäftigkeit, der Hebbelschen Sicherheit, der Wagnerschen Energie Glück machen konnte! Das war ein verspäteter Zeitgenosse der patriarchalischen Dichterzeit, Rückerts, Uhlands, Chamissos, im Leben (um einen köstlichen Ausdruck Riehls anzuwenden) ein „göttlicher Philister", nicht aber, was die Zeit begehrte, ein herrischer Kommandeur der Poesie.

In dieser ganzen Lebenshaltung ändert eine Rückkehr nach Leipzig (1842) und eine Übersiedelung nach Dresden (1843) nichts, so bedeutend auch damals in Elbflorenz das Theater unter Emil Devrient, die Oper unter Richard Wagner blühte. Im Gegenteil — seine Sehnsucht nach Einsamkeit wurde nur gesteigert, und bald (1844) zog er in ein entlegenes romantisches Thal unweit von Meißen, um sich vor der Welt ohne Haß zu verschließen. Da lebte er in einer Mühle und ward ganz zum Gedicht, wie es einst Brentano von sich ausgesagt hatte. Hier, als er im Walde so vor sich hin ging, fand er auch die Geliebte, die die treue, aufopfernde, lieb-

reiche Gefährtin seines Lebens, die hingebende Pflegerin des Kranken werden sollte. Reisen nach den Städten unterbrachen diese Weltflucht, zuweilen auch schwere Krankheitsanfälle. War er gesund, so schweifte er abends in Wald und Flur einher, arbeitete die Nacht durch und verschlief den halben Tag — auch in dieser Umkehr der Tageszeiten seinem Vorbilde E. Th. A. Hoffmann verhängnisvoll verwandt. Das Jahr 1848, das auf ihn sehr stark wirkte, verlebte er in Meißen. Erfolge blieben seiner Arbeit noch immer aus; eine feste Lebensstellung lag so fern, daß er daran dachte, eine Leihbibliothek zu eröffnen.

Da schuf das Jahr 1849 Besserung. Devrient hatte Ludwigs „Erbförster" auf die Bühne gebracht. Mit einem Schlag ward er einer der meistgenannten Schriftsteller Deutschlands, wie Hebbel von Kritikern (wie dem klugen, aber hier einseitig urteilenden Hettner) scharf angegriffen, von Dichtergenossen wie Auerbach mit Herzlichkeit begrüßt. Die Bürger Eisfelds huldigten ihrem Mitbürger (5. April 1850) durch eine Adresse, die den Autor des „Erbförsters" zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation" rechnete. Er konnte endlich (1852) auch seine Geliebte zum Traualtar führen und nun in Dresden glückliche, arbeitsvolle Jahre verleben. Hier entstanden „Die Makkabäer", „Die Heitherethei", „Zwischen Himmel und Erde". Aber inmitten unabläßiger Arbeit, leidenschaftlichen Suchens, glücklichsten Familienlebens und anregender Korrespondenz mit den Freunden Gustav Freytag, Julian Schmidt, Berthold Auerbach, Eduard Devrient meldete sich lauter und immer lauter die Sorge. Seine Studien verzehrten seine Werke, seine Krankheit vernichtete die Arbeitszeit; eine Versorgung, wie sie glücklicheren Genossen zu teil wurde, ist ihm nicht beschert worden. „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindungen und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät." So schrieb der Arme (1859) in seinen Hauskalender. Schwerlich wären all jene Tragödien aufgegangen: zu tief hatte sich die Grübelsucht bei dem einsamen Denker eingefressen, dem seine Penelope-Arbeit Qual und Genuß zugleich wurde. Aber sie hätte ihm nicht noch durch schweren Kummer, durch verzehrende Sorgen beschwert werden sollen. Nicht um der Werke willen, die

er jetzt doch kaum noch geschrieben hätte — um des herrlichen Menschen willen steigen uns beim Anblick dieses Lebensausgangs Thränen in die Augen. Der reinste, hingebendste Idealist, der in seinem Streben aufging wie kein zweiter, die goldene Seele ohne Falsch und Galle, der tapfere, kaum je klagende Kämpfer ward von einer Zeit übersehen, die ein gewisses Quantum Lärm als unentbehrliches Rangzeichen des Genies ansah. Die Hilfe der eben gegründeten Schillerstiftung, der Schillerpreis, den er (1861) für die „Makkabäer" erhalten hatte — sie blieben doch selbst für den Bedürfnislosen ein Tropfen auf einen heißen Stein. Kaum konnte er seinen furchtbaren Schmerzen Linderung verschaffen, die den armen Lazarus zerstörten. Gleich seinem Meister E. Th. A. Hoffmann mußte er das entsetzliche Absterben der Körperteile am eigenen Leibe erleben; wie für Heine blieben ein großes Blatt Papier und ein Bleistift seine besten Tröster in der Not. Musik vertrug er nicht mehr; dagegen war lebhafte Unterhaltung mit Freunden wie Auerbach und dem vortrefflichen Schauspieler Lewinsky noch immer die Freude seiner schmerzensfreien Stunden. Der großartige Kopf mit der Löwenmähne und den milden, treuherzigen Augen unter der prachtvoll gewölbten Stirn schien den übrigen Menschen zu überleben. Endlich ging der Dulder am 25. Februar 1865 dahin.

Man wirft so gern mit den Namen unglücklicher Dichterexistenzen um sich, und Hebbel hat dagegen protestieren müssen, daß man jeden litterarischen Proletarier, der die geringe geistige Habe vergeudete, als Beweis für den „Kainsfluch der Dichter" aufrief. Hier war ein Schicksal, tragischer als das der „verkannten Genies", auch wenn sie, wie Grabbe und Griepenkerl, wirkliche Genialität besaßen; denn was Otto Ludwig zerstörte, war keinerlei „Schuld" im moralischen oder (wie bei Brentano) im ästhetischen Sinne. Das Beste, was er besaß, war untrennbar verbunden mit dem, was ihn zerstörte. Die furchtbare Krankheit, die ihm das Leben fraß, war symbolischer Natur: sein Unterleibsleiden forderte Bewegung, die die gelähmten Beine versagten. Es war ebenso mit dem Dichter: er konnte nicht schaffen, weil er zu viel grübelte; er fand im Grübeln keine Befriedigung, weil der Schaffenstrieb sich zu stark regte.

Otto Ludwig hat sich immer in erster Linie als Realisten aufgefaßt. Realist war er vor allem in seiner freudigen Hingabe an die Welt — eine Erbschaft aus jenen Tagen der neuerwachen-

den Weltfreude, die keine bittere Erfahrung ihm rauben konnte. Das brachte ihn in scharfen Gegensatz zu dem Idealismus der alten Schule, zu Schiller vor allem:

> Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. . . Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen. Der Dichter sucht irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den Einzelnen, eine Roheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen . . . Darin liegt eine große Gefahr; wenn die Weise des Altertums die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch die Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und, was das Schlimmste, ungerecht.

Hier also tritt Ludwig dem Jungen Deutschland ganz nahe: auch er verteidigt das Recht des wirklichen Lebens, auch er fordert, wie Wienbarg, eine neue Einheit von Poesie und Leben; auch er hat, wie dieser, einen größeren Zug der deutschen Verhältnisse, stärkere Centren und mächtigere Bewegungen ersehnt. Wie die Jungdeutschen gerät er zu der Romantik, von der auch seine ersten Leistungen beeinflußt waren, in heftigen Gegensatz: die „Flucht vor dem Trivialen" hörten wir ihn schon als ihr Grundwesen bezeichnen, das dann zur Phantasterei geführt habe.

Dennoch muß man sich hüten, diese Ähnlichkeiten zu überschätzen. Außer Schiller hat Ludwig keine litterarische Richtung so nachsichtslos befehdet wie das Junge Deutschland. Persönliche Antipathien aus der Dresdener Zeit spielten mit; aber die Hauptsache war ein prinzipieller Gegensatz. Es war der Gegensatz gegen das, was die Jungdeutschen mit Schiller teilten: gegen die „Tendenz". Realist, ja Naturalist war Ludwig vor allem in dem Sinne, daß ihm ein jedes Hineintragen fremder Tendenzen in die Darstellung gleichsam ein Verbrechen an der Wirklichkeit schien. Deshalb also kämpft er gegen Schiller: die Sentenzen, die großen Reden scheinen ihm fremde Zuthaten, „Juwelen zum Herausnehmen", geprägte Thaler und Dukatenstücke, die blinkend und locker im Gestein stecken, silberne Äpfel, die an den Baum gehängt sind — er erschöpft sich in zornigen und spöttischen Kennzeichnungen. Aber auch die Tragik der Schillerschen Dramen entbehrt für ihn der Notwendigkeit: nicht aus dem Zwang ihrer Natur, sondern von außen her, durch das

schlimme Los des Schönen auf der Erde, gehen Max Piccolomini und Maria Stuart zu Grunde. Der Idealismus der Stücke, die Humanität, die Naivetät etwa der Thekla — all das scheint ihm falsch, vom Dichter nur den Figuren geliehen: „er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen, das bin ich.“ Reflexion herrsche statt der Anschauung, eine durchgehende Grundfarbe fehle — aber schon dies richtet sich ja auch gegen die Jungdeutschen. Und ihnen wirft er neben „der Schwäche des intuitiven und der Überstärke des analytischen Verstandes“ das Kokettieren mit den Zeitideen vor, „jenen oft kranken Paradoxien des Denkens und Fühlens, jenen Fragen, welche die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnötigen können.“ All das zerstört in seinen Augen die Einheit der dichterischen Intention: „Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen. . . Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben.“ Die Sache selbst, das Leben selbst — auch nicht einen künstlichen Mechanismus, wie er ihn den Franzosen, Lessing, „bühnensicheren“ Effektkünstlern seiner Zeit vorwirft. Die Kunst soll sich nicht vermessen, klüger zu sein als die volle Pracht des Lebens — sie soll es weder zur moralischen Kinderfabel noch zum geschickten Taschenspielerapparat herabdrücken.

Dabei ist aber Ludwig von einer völligen Trennung der Moral von der Poesie sehr weit entfernt. Schon jene Vorwürfe gegen Schiller und die Jungdeutschen ruhen wesentlich auf einer moralistischen Basis: er sieht in den Sentenzen und Tendenzen eine gewisse Unehrlichkeit, mit der das Publikum über das wirkliche Aussehen der Welt betrogen wird. Im Gegensatz dazu fordert er — wie wir schon sahen —, daß die Bühne, wie bei den Alten, wirklich belehre, belehre auch über die thatsächlichen Folgen menschlicher Leidenschaft und Affekte. Nicht wie bei Schiller soll dem Helden die Verantwortlichkeit für sein Thun abgenommen, den unglückseligen Gestirnen die größere Hälfte der Schuld zugewälzt werden; sondern wie bei Shakespeare soll der Dichter den Zuschauern zurufen: mein Held könnte auch anders, aber er selbst wählt sich sein Verderben. Ein solches ethisches Experimentieren vertrüge sich immerhin noch mit Goetheſcher Objektivität; auch Goethe huldigte der Anschauung, wie aus dem wirklichen Leben, so müßten auch aus seiner verkleinerten Abbildung in der Kunst

sich Lehrsätze gewinnen lassen wie der: Bezwinge dich selbst! Aber Otto Ludwig geht mit der ganzen Lehrhaftigkeit des Thüringers, der von Luther bis Nietzsche Moral zu predigen geliebt hat (und nennte er selbst die verkündete neue Moral eine Antimoral!), mit der ganzen Neigung seiner Zeit zum Volkserziehen und Kommandieren erheblich weiter. Im Gegensatz zu dem idealistischen Pessimismus Schillers und zu dem idealistischen Skepticismus der Jungdeutschen fordert er ganz allgemein, daß die Poesie die kranke Zeit heilen solle; ein gutes Unterhaltungsbuch, das „gesund" ist, weil es „Liebe und Lust zum Leben giebt", ist ihm lieber als ein hochstrebender Versuch, über die Übel der Gegenwart zu neuen Bedingungen zu gelangen: Hackländer wird gelobt, Hebbel nur gescholten. Aber das heißt doch auch wieder fremde Gesichtspunkte in die Dichtung tragen! Ludwig bekennt sich zu dem schönen, aber doch einseitigen Losungswort: „des Herzens wahre Heimat ist die Enge"; wie Grillparzer wird er nicht müde, des Herzens stillen Frieden als das eine, was not thut, zu preisen. Mehr als das! Sein berühmtestes Werk, der „Erbförster", ist nach seinem eigenen Zeugnis als ein „Warnungsbild" gemeint: die Erregung Ludwigs über die Instinkte der Menge, die in der Pariser Februarrevolution hervorgebrochen waren, verlangte eine Auslösung, und er gab sie in dieser Warnung vor dem Vertrauen auf das instinktive Rechtsgefühl. Würde denn nun aber zu jener freudigen Hingabe an die Wirklichkeit, die Ludwig predigt, nicht auch die Freude an großartigen Irrtümern, an prachtvollen Ausbrüchen elementarer Gefühle, an ungeheuren Umwälzungen gehören? Tadelt doch Ludwig selbst an Goethe (mit Recht, wie ich glaube), daß er die Natur zu passiv denke: „Es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen, das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundene... Für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der, geschlagen oder auch nur berührt, schlägt, hatte er keinen Sinn."

Ich glaube, wir sind hier wirklich an dem wichtigsten Punkt für das Verständnis Otto Ludwigs. Der Konflikt zwischen der gepriesenen Objektivität und der natürlichen Subjektivität, zwischen dem Verstand und dem Instinkt, zwischen dem rein ästhetischen Spiel und der moralistischen Zweckmäßigkeit ist der letzte Grund für Otto Ludwigs innere Kämpfe, für seine Unfruchtbarkeit, für sein tragisches Schicksal.

Otto Ludwig ist von Haus aus ein Naturkind wie nur eines. Wir sahen, wie sein Leben fast wie ein Traum zerrinnt, in den Momente überirdischer Seligkeit mit dem wildesten Angstgefühl sich teilen; die Vorgänge der Wirklichkeit aber sind hier fast nur die Signale, auf deren Ton hin die Reihe der Traumvorstellungen sich abspielt. In diesen selbst freilich herrscht die erstaunliche Anschaulichkeit, die auch unsere Träume oft zeigen; es begegnet uns wohl, daß wir im Traum auf einem Firmenschild einen verkehrt gesetzten Buchstaben oder noch kleinere Einzelheiten bemerken, eine Fliege vielleicht, die sich einer Nebenperson auf die Nase gesetzt hat. Wenn Hebbel inspiriert war, regelte doch die innere Strenge seines Kunstverstandes den Verlauf der Visionen zu einer geordneten Folge; bei Ludwig traten hier ganz eigentlich Hallucinationen ein. Er sah einen Freund etwa über Schlangen oder durch teppichtragende Tiroler hindurchschreiten und hielt ihn mit einem Schreckensruf zurück. Wurde diese Neigung zum wachen Träumen nun gar durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand genährt, so ward er geradezu zum Spielball der eigenen Phantasie. Ganz prächtig hat er selbst geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog — es ist die ausführlichste Schilderung dieses ewigen Geheimnisses, die wir besitzen:

> Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder, genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat .... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat ... Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe.

Das Eigentümliche hierbei ist nicht das deutliche Erschauen der Keim-Situation: das ist wohl allen Dramatikern eigen; so erblickte Lessing Nathan vor Saladin, Goethe Götz vor den Heilbronner

Ratsherren und Orest von Iphigenien geheilt. Auch daß er den Figuren direkt abfragen muß, was sie sagen, ist nicht so singulär; so sah z. B. auch der große Satiriker und Sittenzeichner Gavarni (1804—1866) komische oder charakteristische Figuren oder Gruppen zum Nachzeichnen deutlich vor sich und mußte dann oft tagelang warten, bis sie ihm die passende Legende verrieten. Vielmehr liegt das Individuelle vor allem in der außerordentlichen Schnelligkeit, mit der sich die Scenen ablösen, dann aber auch in den musikalischen und koloristischen Nebenerscheinungen. Gustav Freytag fand hierin eine Art von künstlerischem Atavismus, eine Rückkehr jener Urzeit, da für den Künstler noch alle Künste ungetrennt waren und Homer auch Werke der Schmiedekunst oder Baukunst erfand. Näher läge es wohl, hierin eine Verwandtschaft mit der Technik des Traums zu erblicken. Ein pathologisches Element liegt darin, das aber doch gleichzeitig eine allgemeinere psychologische Erklärung zuläßt: die ununterbrochene Gewöhnung, in der Betrachtung musikalischer und poetischer Gebilde zu leben; die Übung der phantastischen Reproduktionen lehrte den Geist, mit Leichtigkeit gesehene Situationen aufzuzählen und fortzuführen. Die Schnelligkeit ward nun aber zur Qual, wenn der Dichter die schwankenden Gestalten festzuhalten versuchte. Ein Plan kommt ihm in der Nacht und wächst „mit so riesiger Schnelligkeit", daß in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor ihm steht; die Gestalten wachsen „in rasender Schnelle". Die Hand kommt nicht mit; dazu drängen sich charakteristische Nebenscenen hinzu, die nur in Eile auf dem Rand angemerkt werden können. Immer mehr nimmt mit der Übung des Geistes die Eile dieses inneren Aufrollens zu, immer langsamer geht dem Kranken, dem Gelähmten, dem Kurzsichtigen, dem sein Unterleibsleiden die gebückte Stellung nicht anhaltend gestattet, die Feder. Ein furchtbarer Konflikt entsteht. Während die Feder stammelt, steigert sich die Jagd der Visionen fast bis zur Gedankenflucht. Und ist die Stimmung verloren, so ist alles verloren: was zum Leben drängte, ist dann nur noch lebloses Material.

Zu dieser wesentlich physiologischen Entwickelung kommt ein Zweites. Hebbel, sahen wir, war der Selbstkritik so gut wie unzugänglich, weil sein Dichten im wesentlichen die getreue Anwendung unumstößlicher Prinzipien war. Um so stärker mußte sein Antipode der künstlerischen Reue zugänglich sein. Je deutlicher er die Gestalten und Scenen vor sich gesehen hatte, jede mit ihrer eigenen

Atmosphäre, mit Nebenwirkungen auf all unsere Sinne, wie nur lebendige Personen sie sonst ausüben, um so leichter mußte die auf dem Papier fertig dastehende Dichtung abfallen. Er hatte noch so viel mehr gesehen, gehört, ja gefühlt, gerochen; nun stand ein blasses Abbild da. Und diese angeborene Selbstkritik ward nun noch von außen gefördert. In so vielen Punkten er sich auch mit der Zeitrichtung berührte — dem Zeitgeschmack kam er nirgends entgegen. Adolf Stern, dem wir eine treffliche Biographie Ludwigs verdanken, meint zwar, der Moment wäre für Ludwigs erste Produktionen nicht ungünstig gewesen: eben damals habe Immermanns „Münchhausen" einer unbefangen poetischen Darstellung wieder Bahn gebrochen; Auerbachs Dorfgeschichten mit ihrem starken, Willibald Alexis' historische Romane mit ihrem freilich geringeren Erfolg hätten einen Frühling lebendiger, frisch gestaltender Poesie angekündigt. Wenn aber Kritik und Publikum diese Produktionen (freilich überwiegend nicht nach Gebühr) freudig aufnahmen, so trug dazu immer noch deren Tendenz bei: die litterarische des „Münchhausen", die sociale der Dorfgeschichten, die patriotische des „Rolands von Berlin"; aber gerade die Tendenz lehnte Ludwig ja von vornherein ab. So fehlte es nicht an kritischen Bemängelungen, an Mißerfolgen bei Verleger und Publikum. Ich weiß nun keinen hervorragenden Autor, der der Kritik so wie Ludwig entgegengekommen wäre. Während sonst die Schriftsteller fast ausnahmslos den Recensenten als ihren Feind ansehen, betrachtete er ihn als seinen Helfer. Er bemühte sich, jedem Tadel eine Handhabe abzugewinnen, die ihm das ganze Problem lösen helfe: die Übersetzung aus der eigenen Anschauung in das Buch. Es war aber natürlich, daß auch die wohlmeinendsten und verständnisvollsten Kritiker wie Eduard Devrient und Julian Schmidt wiederholt Forderungen stellten, die seiner eigentümlichen Natur nun einmal nicht entsprachen. Auch das machte ihn unsicher. Er war immer bereit, zuzugeben: das war mein Fehler! endlich entdecke ich, wie ich es hätte machen sollen! so darf ich's nicht mehr anfangen! Aber um so gebieterischer regte sich in ihm das Bedürfnis, endlich zur Sicherheit, zu einer unumstößlichen, unfehlbaren Technik zu gelangen. Und so warf er sich schließlich mit einem gewissen Fanatismus vor dem Altar Shakespeares nieder. Hier glaubte er alles zu finden, was ihm fehlte; hier wollte er alles lernen — auch was sich nie erlernen läßt. „Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und

dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege" (1853). Er glaubte gerettet zu sein — er war verloren.

Denn wenn es natürlich auch eine gewisse Wahlverwandtschaft war, die ihn zwang, gerade dem großen Briten sich willig zu ergeben, so waren dennoch die Individualitäten zu verschieden, als daß dies Studium der poetischen Eigenart Ludwigs hätte zum dauernden Segen gereichen können. Zunächst war das Studium selbst schon Gefahr. Von Haus aus Mittel, ward es mehr und mehr Selbstzweck. Sich bewundernd in fremde Kunst zu versenken, war diesem Dichter fast so großes Glück wie selbst zu schaffen; klagt er noch so oft, daß er nicht zur eigenen Produktion gelangt, wir haben doch oft die Empfindung, daß er sich nicht ganz ungern von immer neuen Vorstudien aufhalten ließ. Dann aber, was die Hauptsache ist, trieb die Absicht seines Studiums ihn gerade dahin, alles zu betonen, was an Shakespeare seiner eigenen Natur nicht gemäß war. Natürlich: wo irgend der große Meister von seiner eigenen Art abwich, da sah der gläubige Jünger nun ohne weiteres einen Fehler, der ihm bis jetzt hinderlich gewesen war. Auf diese Weise entäußerte er sich der angeborenen Individualität, ohne doch irgend die des größten Genius der Weltlitteratur erreichen zu können.

So zerfällt also Ludwigs Produktion in zwei Hälften. In der ersten schafft er zwar keineswegs ganz unabhängig von dem Einfluß seiner unaufhörlichen Lektüre, aber doch wesentlich aus dem Instinkt seiner eigenen subjektiven Natur heraus; in der zweiten sucht er sich an der Hand Shakespeares zu einer objektiven Technik zu erziehen.

Als den Grundzug der *älteren Periode* hat er später selbst einen „naturalistischen Tic" bezeichnet. „Der Naturalist", definiert er dann, „nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht." In diesem Sinn ist er damals Naturalist: was er gesehen, was seine Vision beglaubigt hat, das will er wiedergeben. „Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealisten mehr um die Einheit." Gerade aber die Mannigfaltigkeit mußte ja dem weltfreudigen Optimisten am Herzen liegen.

Als ein Zögling der Romantik tritt Ludwig in die Litteratur

ein. Wie ganz „die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen“ (1842—1843) von Hoffmanns Einfluß zeugt, wurde schon hervorgehoben; aber im Ausmalen kleiner Gesten und Grimassen geht der Schüler über den Meister noch weit hinaus, ebenso in der Deutlichkeit satirischer Anspielungen auf Leipziger Kunst und Leben. Die ironischen Namen wie „Flötenspiel“ und „Entenfraß“ sind an sich schon charakteristisch für den Ton dieser mit der Wirklichkeit übermütig spielenden Märchendichtung. Aber fast gleichzeitig entstand auch die tiefernste Novelle „Maria“ (1842). Mit sehr zarten Tönen wechseln in dieser psychologischen Studie realistische Einzelheiten ab, die dann in dem lustigen, unvollendeten Roman „Aus einem alten Schulmeisterleben“ (1845—1846) die ganze Situation beherrschen.

Fast ein Jahrzehnt ruht nun die epische Produktion so gut wie völlig, um von einer fieberhaften Hast dramatischer Entwürfe verdrängt zu werden. Nahezu durch das ganze Leben Ludwigs ziehen sich Pläne zu einer „Agnes Bernauerin“ (1835—1846, 1854—1864), die dem Drama Hebbels in keinem Punkte geglichen hätte. Wo der grübelnde Pessimist das reinste Opfer politischer Notwendigkeit sah, suchte der nicht minder vergrübelte Optimist nach einer psychologischen Rechtfertigung des Ausgangs und irrt in dem Labyrinth der Möglichkeiten ratlos von einem „Vielleicht“ zu einem „Wenn aber“, um mit einem „Oder“ zu einem neuen Plan überzugehen: „Das Einfachste bliebe . .“ Wo für Hebbel die straffe Linie der Entwickelung alles ist, freut Ludwig sich am Detail und schwelgt in kleinen Zügen. Hatte doch selbst seinen musikalischen Kompositionen ein Kritiker wie Felix Mendelssohn einen Zug zum volkstümlich Charakteristischen nachgesagt, den der Nachklassiker „geschmacklos“ fand. Aber auch Ludwig selbst irrte nicht, wenn er sich später vor dem Eigensinn einer „sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen“ warnte. In diesen Entwürfen wird wirklich die „Kleinpsychologie“ bis auf den Gipfel getrieben. Da kann etwa in dem „Jakobsstab“, einer Dramatisierung der Hauffschen Novelle „Jud Süß“, der Geldmann kein Wort sprechen, das nicht nach Habsucht riecht. Ebenso wird auch das Milieu mit kleinlichen Einzelheiten überladen; und diese zugespitzt individualisierende Zeichnung von Hintergrund und Coulissen hat Ludwig nie ganz dem großen Fresko-Stil des „Kaufmann von Venedig“ oder des „Tasso“ zu opfern vermocht.

Den Gipfel dieser Kleinmeisterei zeigt in glücklicher Übertragung auf episches Gebiet ein Werk, das schon an der Grenze der zweiten Periode steht: die „Heiterethei" samt ihrem Widerspiel, der Geschichte „Aus dem Regen in die Traufe" (1857). Treitschke, ein warmherziger Bewunderer Ludwigs, hat sich über die übertriebene Individualisierung der Sprechweise, über die breite Schilderung der „großen Frauen" im Dorf mit einem gewissen Entsetzen geäußert, das man dem pathetischen, immer mit Riesenstrichen stilisierenden politischen Historiker wohl nachfühlen kann; gerecht scheint es mir nicht. Nie hat Ludwig die Fülle der Gesichte unbefangener nachgezeichnet, nie glücklicher in der Camera obscura Farben und Bewegungen seiner engeren Umgebung erspäht und festgehalten. Er hat in seiner theoretischen Epoche die Dorfgeschichte als „Embryo des provinziellen historischen Romans" gewürdigt; so ist vor allem auch sein eigenes Buch zu verstehen. Nach Walter Scott und seinem amerikanischen Nachfolger Washington Irving hatte man wiederholt in Deutschland breite Landschaftsgemälde solcher Gegenden entworfen, in denen historische und klimatische Verhältnisse besondere Eigenart begünstigten: Annette von Droste z. B. hatte das versucht, Hermann Kurz und (in anderer Weise) Willibald Alexis hatten den historischen Roman auf diesem Fundament errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb bei der Vorstufe stehen. Historische Vorgänge hatte er wohl auch einzeichnen wollen, wie jenes „Dunkelgrafen" Schicksale; schließlich ward ihm die Schilderung seiner Thüringer zum ausreichenden Hauptmotiv. Trotz und Ehrlichkeit, verhaltene Leidenschaft und Stolz sieht er als Haupteigenschaften seiner Landsleute an; wer die großen Thüringer beschaut oder die kleinen kennt, wird seine Kennerschaft loben. Aus diesen Eigenschaften also baut sich das Schicksal eines typischen Paars auf, einer prachtvollen, überkräftigen Jungfrau (so wollte Ludwig auch die Bernauerin zeichnen) und eines freilich doch ein wenig zu musterhaft geratenen Jünglings. Die Geschäftigkeit, Geschwätzigkeit, Geheimniskrämerei dieser winzigen Welt, in der die Wirtin schon eine „große Frau" trotz Maria Theresia ist, denn ihr Großvater war Bürgermeister, drängen sich zwischen die spröden und doch liebend sich zuneigenden Herzen, umspinnen sie — und können sie doch nicht bewältigen. Denn die reine Offenheit, das ehrliche Bekenntnis, der Zauber einer kraftvollen Persönlichkeit ist doch stärker. Und so dienen all diese seltsamen „spinnenden" und „schnaufenden" Originale mit ihren

stehenden Redensarten und unvermeidlichen Gesten nur als Folie, von der sich die echte Menschlichkeit der Hauptfiguren abhebt. Wir geben es zu — auch im Roman droht das Schlinggewächs der kleinen Züge Handlung und Hauptgestalten zuweilen zu überspinnen. Ein wenig hätte das üppige Rankengewächs schon beschnitten werden mögen. Doch erinnert etwa die Rede, die dem trefflichen Fritz seine wohlmeinende Großmutter hält, nicht an Gottfried Kellers alles lebendig machenden Humor: „Aber was kann ein junger Bursch mit einem alten Fräle reden? Siehste, das ist, als wenn ein Franzos und ein Pariser miteinander wollten reden. Da redt der ein französisch und der andere pariserisch, und hernachen weiß keiner, was der ander eigentlich hat gewollt.“ Das ist solches „närrisches Zeug“ — das gut thüringische Lobwort „närrisch“ gehörte zu Ludwigs Lieblingen —, über das er beim Erfinden selbst lachen mußte, das aber auch dem Leser ein behagliches Verweilen abnötigt; mit hastender Eile freilich soll man Ludwig nicht lesen. — Auch das „Widerspiel“ ist reich an ergötzlichen Einzelheiten, und besonders ist anzuerkennen, wie wenig die Anlage als Pendant beengend und zwängend auf die Handlung gewirkt hat.

Die gleichen Eigenheiten weisen auch die ausgeführten Dramen auf. Da ist ein kleines Lustspiel „Hanns Frei“ (1842—1843); eine Dramatisierung von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ folgte („Die Pfarrrose“ 1845); ein Intriguenstück mit einem edlen Polen („Die Rechte des Herzens“ 1844—1845); als Vorspiel zu einem groß angelegten „Friedrich II.“ ein kräftiges kleines Seitenstück zu „Wallensteins Lager“ („Die Torgauer Heide“ 1844). Charakteristisch für all diese Stücke ist eine rasch und energisch vorschreitende Handlung, die doch über die mangelhafte psychologische Begründung nicht täuschen kann. Intrigue und Voreiligkeit führen das Polenstück und die „Pfarrrose“ zu einem leicht zu vermeidenden Ende, während im „Fräulein von Scudéry“ (1848, nach E. Th. A. Hoffmanns Meisterwerk) der König als deus ex machina den Knoten durchhauen muß. Übrigens hat in dies Drama Ludwig (wie vor ihm Hoffmann selbst) etwas von seiner fast abgöttischen Verehrung der Kunst gelegt, und ganz aus der Seele sind ihm Cardillacs Worte gesprochen:

Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es
Noch schöner sein.

Sonst erheben sich die Gestalten wenig über die blassen Typen, die neben Cardillac damals die Bühne erfüllten; nur noch zwei Rollen weiß Ludwig zu lebensvoller Wahrheit zu erheben: die des fröhlichen unschuldigen Mädchens (Rose in der Dramatisierung von Bürgers Ballade) und die des braven rauhen Schnauzbarts (in dem Soldatenstück).

Da kommt die Revolution — Ludwig erschrickt vor der Macht der Instinkte, die die „Rechte des Herzens" naiv anerkannt hatten. Er erinnert sich seiner eigenen Subjektivität. Er sucht nach einem Typus, der ihm den Konflikt des unbefangenen Rechtsgefühls mit dem geschriebenen Recht vergegenwärtige. Und plötzlich steht, zum Greifen deutlich, der Erbförster vor ihm, „in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien totschießen!' — ‚Recht muß doch Recht bleiben' und ‚Ich hab' unrecht!'"

Der „Erbförster" (1849) ist das charakteristische Drama Ludwigs, wie „Judith" das typische Drama Hebbels, und bezeichnend ist auch, daß dieses im Anfang, jenes auf dem Höhepunkt der Entwickelung des Autors steht. Alle Vorzüge seiner Begabung treten hier imposant hervor: die Deutlichkeit, mit der die Hauptfiguren geschaut, die unerschöpfliche Phantasie, mit der die Reden und Situationen ausgeschmückt sind; aber auch seine Schwäche: die Willenlosigkeit, mit der er sich sozusagen der Willkür seiner Gestalten hingiebt, die Überladung mit kleinen Zügen, der gewaltsame Schluß. Wenn man den „Erbförster" vielfach als ein dramatisches Meisterwerk bezeichnet, so kann ich so wenig beistimmen, wie wenn Hettner es als das elendeste aller Schicksalsdramen ansah. Es ist ein Stück wie Ludwigs Leben: reich, voller gelungener Momente, überall von ernstem Streben erfüllt, aber doch nicht zu der Höhe gedeihend, die solchen Anlagen beschieden schien.

Ludwig hat in seinen Shakespearestudien wiederholt Äußerungen gethan, die prophetisch auf Ibsen deuten. „Die günstigste Handlung ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen u. s. w. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind . . . Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen." In der That hätte seine natürliche Technik ihn auf die „Expositionsstücke" von der Art der „Nora" hindrängen

müssen, „wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Verwickelung fällt“. Denn er sah ja die Figuren schon mitten im Abrollen der Entwickelung vor sich; ja er glaubte sogar theoretisch die Forderung aussprechen zu dürfen, daß auf der Bühne (und noch mehr im Roman) die Entwickelungen der Charaktere bloß ein allmähliches Enthüllen dessen, was in den Menschen ist, nicht eine Umgestaltung bringen sollten. So wurde er dazu geführt, mit den Gestalten ähnlich zu experimentieren wie Ibsen. Dieser hat fast so ausführlich wie Ludwig bezeugt, wie ihm die Figuren aufgehen, wie er dann sich gleichsam mit ihnen zusammen einsperrt, sie Wochen, Monate verfolgt, bis er sie genau kennt — „glauben Sie“, hat er einmal gesagt, „es ist keine Kleinigkeit, so acht Kerls immer im Auge zu behalten“. Nun ward aber Ludwigs bewegliche Phantasie und Lebensfreude Ursache, daß er sich selten auf jene „nicht zu große Anzahl von Personen“ beschränkte, ward die Schnelligkeit seiner ausmalenden Traumkraft Ursache, daß er die ständige Beobachtung der einzelnen Gestalten verlor. Darunter litt nicht bloß die Übersichtlichkeit der Handlung, sondern ihre ganze Führung. Er mußte mit einem Machtwort die unabläßig sich fortrollende Offenbarung der Hauptcharaktere beenden — statt eines organischen Schlusses schrieb er einen mechanischen, er, der das Mechanische so haßte. Jener böse „heimliche Grund“ ist eine Unheilsstelle wie das Erbgewölbe in den „Rechten des Herzens“; daß der Förster seine Tochter erschießt, ist und bleibt ein gräßlicher Zufall, schlimmer als die Tötung der Leonore im „Fiesco“. Mit der „Hauptgebärde“ des Erbförsters haben diese traurigen Koincidenzen nichts zu thun. „Ich habe unrecht“, das mußte sein Schlußwort sein — unrecht im Kampf gegen die nun einmal vorhandenen Gesetze und Verhältnisse. Er mochte in jäh auflodernder Wut auf seinen Freund und Herrn schießen, um den geliebten Wald zu schützen; er konnte den Buchjäger niederschießen, den elenden Feind seines Hauses; aber Mißverständnis und Zufall durften ihn nicht zum Mörder seiner Tochter machen. Alles ist so vortrefflich angelegt: zwei Freunde, beide gute und brave Menschen, aber von entgegengesetzten Richtungen, die in Hader geraten: der Instinkt des Naturmenschen gegen die Berechnung des trotzig auf das Geschriebene pochenden Kaufmanns, als symbolisches Kampfobjekt der Wald, ein Stück freier Natur, an dessen Einfangen zu

persönlichem Besitz das Volk (nach Jacob Grimms Zeugnis) sich nie ganz hat gewöhnen können. Alles konnte sich in großartigem Zuge abspielen, wie in Kleists „Michael Kohlhaas", mit dessen Helden man den Erbförster oft verglichen hat. Da kamen dem Dichter Bedenken, er wollte die Stimmung in das „Furchtbar-Erhabene" steigern, wollte einen Schluß, der den Zuschauer (fast wie in Ibsens „Wildente") in Ungewißheit läßt, ob Marie als Opfer des Zufalls oder der eigenen Absicht falle — und betrog sich gerade dadurch um die höchste Wirkung. So glänzend einzelne Gesprächsstücke, so vortrefflich die Zeichnung des alten Buchhalters ist — im ganzen muß man das Trauerspiel doch in jene in unserer Litteratur nur zu lange Reihe von Dramen stellen, in denen eine prachtvolle, rund und lebendig dastehende Hauptfigur eine mißlungene Handlung decken muß — keine unrühmliche Gesellschaft immerhin, denn in diese Reihe gehört „Kabale und Liebe" so gut wie „College Crampton".

Starke Einwirkung des zunehmenden Studiums zeigt schon das nächste Werk, das letzte Drama, das Ludwig vollendete: „Die Makkabäer" (1851—1852). Liebende Kenner Ludwigs, wie Adolf Stern und August Sauer, feiern es als sein unvergänglichstes Meisterwerk. Ich fürchte, die Zukunft wird ihnen nicht ganz recht geben. Auch dies Werk ward nicht, was es werden konnte. Wirksame Motive schießen in der üppigen Saat der wechselnden Entwürfe reich auf, nehmen eins dem anderen Luft und Boden, ersticken sich. Schließlich ist nicht eins zur vollen Entfaltung gelangt. Mächtig war die Hauptfigur erschaut, der große und in seiner Größe so schlichte Judah, der den Löwen wie einen Hund erwürgt und (wie Gottfried von Bouillon) nicht König sein will, nur Diener des Herrn. Aber ihm gelingt es doch nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbath sich abschlachten läßt; und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judahs edler Demut nicht gelang. Die wilde Großartigkeit Leas drückt auch auf die sanfte Güte Naemis, die nach einem älteren Entwurf fast an die erste Stelle treten sollte; so rührend auch ihre kindlich reine Freude beim Anblick Judahs spricht:

Daß ich dich wieder habe, lieber Herr! —

sie verliert sich doch zuletzt in der Fülle der Personen. Lea wieder schadet die nicht genügend motivierte Vorliebe für den eiteln, unsicheren Eleasar; trotz allen Traumdeutungen — wieder ein Motiv aus dem Bezirk der Schicksalsdramen! — müßte dies stolze Heldenweib nur für Judah Blicke haben. Schließlich geht aber, was das Schlimmste ist, das sogar verloren, was der Geschichte der Makkabäer ihren eigentlichen poetischen Wert giebt: der siegreiche Kampf eines Volkes um seinen Glauben. Statt eines geschlossenen Volkes, dem ein paar Abtrünnige nur größere Einheit geben würden, sehen wir im dritten Akt drei gleich starke Volkshaufen, von denen einer für Abfall und Unterwerfung spricht. Wie hätte Schiller den „Tell" zerstört, wenn er etwa die Männer von Unterwalden für Gehorsam gegen Österreich hätte stimmen lassen! Die Lebensfülle der Thüringer Figuren im „Erbförster" lobte Ludwig selbst, zu sehr vielleicht; hier sind die Gestalten vielleicht noch wahrer, aber der Naturalismus, der den wahren Heros der Makkabäerfabel, das Volk, in widerstreitende Individuen auflöst, war hier noch weniger als dort am Platz.

Groß genug ist das Drama dennoch in der Anlage wie in der Ausführung einzelner Charaktere, um reicheren Erfolg zu verdienen. Der zweite Akt ist wohl Ludwigs größte dramatische Leistung, und selbst der etwas melodramatische Ausgang dieses wie des fünften Aufzugs läßt sich aus dem gesteigerten Ton der erregten Handlung rechtfertigen. Aber wir begreifen gerade hier, wie Ludwig ins Stocken geriet, sich, wie der Adept an seine Retorten, an die Shakespearehefte festbannte — und zu viel lernte, um je wieder, in vierzehn arbeitreichen Jahren, ein Drama zu vollenden!

Otto Ludwigs Shakespearestudium hat gewisse Punkte in der Technik des größten aller Dramatiker glänzend aufgehellt; im ganzen bleibt seine Darstellung einseitig. Sowohl in der Auswahl der ausgebeuteten Stücke wie der beleuchteten Seiten läßt der geniale Grübler sich mehr von seinem Bedürfnis leiten, als von dem Streben nach vollkommenem wissenschaftlichen Durcharbeiten des Stoffes. Was Ludwig giebt, ist weniger eine Schilderung von Shakespeares Dramaturgie, als eine Verkündigung derjenigen Ibsens und seiner Schule. Hier viel mehr als in den Dramen des großen Briten findet sich das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herumschlängelnde Gespräch, hier die indirekte Charakteristik in strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nüancierung des Grund-

tons, der Scenenstimmungen, der Einzelreden. Aber eben darin sehe ich vor allem die Bedeutung der dramaturgischen Studien Ludwigs. Deutlicher als ein anderer erkannte er, was nötig sei, damit das deutsche Drama aus dem Fahrwasser der Epigonen herauskomme — frei von der hohlen Deklamation der Schillerianer, von den leblosen Tendenzpuppen der Jungdeutschen, von der hölzernen Bretterwelt der „bühnengemäßen" Massenfabrikanten. Was er suchte, legte er in Shakespeare. Freilich blieb auch das ihm nicht verborgen, was Lessing schon ausgesprochen hatte, daß ein nationales Theater im großen Stil nationales Selbstgefühl, größere Lebensführung verlange.

Von seinen Lehren haben Wenige Vorteil gezogen. Als nach seinem Tode sein Freund Heydrich die „Shakespearestudien" in nicht mustergültiger, aber verdienstvoller Weise veröffentlichte, hörte man nur eins heraus: die Opposition gegen Schiller. Der „Realist" wurde von den „Idealisten" bekämpft, die oft freilich ungerechten Angriffe des Shakespeareverehrers als ein Sakrileg ausgelegt, während man ganz andere Angriffe gegen Goethe schmunzelnd ertragen hatte. Was in Ludwigs Theorie vor allem wichtig und fruchtbar war, kam nicht zur Geltung. Gustav Freytag hat vielen jüngeren Talenten als Führer gedient, Hermann Hettner hat auf Ibsen wirken dürfen — ich wüßte nicht, wer als Schüler Otto Ludwigs zu nennen wäre.

Ihm selbst aber zerstörte das Programm die Ausführung. Balzac schildert einmal (im „Chef-d'œuvre inconnu") einen alten Maler, der ein wunderbares Gemälde durch endlose Übermalung, ausgetüftelte Verbesserungen, kleine Effekte, Lichter zuletzt in ein unverständliches Chaos verwandelt; nur ein Fuß, mit wunderbarer Kraft gemalt, sieht als Zeugnis der alten Begabung aus dem Netz der Skizzen hervor. So ging es Ludwig. Meisterhaft hat Erich Schmidt den „Scherbenberg" seiner Entwürfe geschildert, diese von immer neuen Verbesserungen, Zweifeln, Änderungen, Verweisungen bis zum Rand bedeckten Blätter voller Zurufe an sich selbst: „schlank! geradlinig! konkreter! alles viel kürzer! kompakter! einfachst! gedrängtest!" „Einem ‚Also' tritt rasch ein ‚Oder so?' auf die Fersen, und ein ‚Ganz anders!' zerreißt im nächsten Heft, oft auf demselben Blatte den bisherigen pragmatischen Nexus." Er bildet sich seine eigene Terminologie für die „Auslebe-, Puffer-, Zustands-, Handlungs-, Spielscenen"; er deutet Charaktere mit Tierbildern an,

zeichnet, analysiert, verwirft. Der sonst sich der Überfülle der Gesichte kaum erwehren konnte, sucht jetzt Jahre lang angestrengt nach einem passenden Stoff und gelangt dazu, wie sein Antipode Hebbel den der Mariamne, so seinerseits den der Maria Stuart und Darnleys als den „einzigen, den allein noch nicht behandelten tragischen Stoff“ zu proklamieren. Er gab uns keine „Genoveva“ als Gegenstück zu Hebbels, keinen „Falieri“ als Pendant zu Byrons, keinen „Wallenstein“ (1861—65 geplant) als Überbietung von Schillers Werk. „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe!“

Nur ein Werk war dieser Periode noch gegönnt. Der prächtige Roman „Zwischen Himmel und Erde“ (1856) ist sein reifstes und wohl trotz „Erbförster“ und „Makkabäern“ sein größtes Werk. Es sind wieder Charaktere aus jener Sphäre, die ihm vertraut war wie keine andere und wie keinem anderen: aus dem Kleinstadtleben Thüringens. Aber von diesem Boden erhebt sich hier ein Konflikt von tragischer Größe. Die engbegrenzte „Respektabilität“ des kleinstädtischen Patriziers bildet die Atmosphäre der ganzen Handlung. Der alte Dachdeckermeister Nettenmaier ist in dieser Luft alt und grau geworden, ein rastloser Arbeiter, eifersüchtig auf seine Ehre, sein Ansehen, den Ruf seines Geschäfts. Erblindet erträgt er es nicht, sein Ansehen verringert zu wissen; er will immer noch als der Leiter des Geschäfts gelten, das in Wirklichkeit längst sein Sohn Apollonius führt. In den beiden Söhnen zeigen sich zwei Seiten seines Wesens. Apollonius erbt die strenge Ehrenfestigkeit, den moralischen Reinlichkeitsfanatismus, der aber in dem „Federchensucher“ zur Hypochondrie ausartet; Fritz erbt das gefährliche Spiel, tüchtig zu scheinen, wenn längst die Kraft geschwunden ist, „jovial“ den guten Gesellschafter und lieben Kerl zu kopieren, während seine Augen Gut und Böse, Recht und Unrecht längst zu unterscheiden verlernt haben. Ihm ist Christiane zugefallen, die von Apollonius geliebt wird und seine Neigung erwidert. Fritz, der sein Ansehen, seine Beliebtheit, seine Stellung mehr und mehr weichen und von dem Bruder erobert sieht, klammert sich mit wilder Eifersucht an diesen letzten Besitz, den er vor ihm voraus hat. Sein Wutausbruch tötet das kranke Kind; sein aus Eifersucht und Neid erwachsender Haß würde den Bruder töten, wenn diesen nicht im letzten Augenblick der Entschluß verzweifelter Notwehr rettete. Von neuem schwebt nun Apollonius zwischen Himmel und Erde, wie bei

dem grandios geschilderten Moment, da er das Kirchdach neu deckt: der Himmel ist dicht über ihm, Christiane und das Glück könnten ihm gehören, nachdem Fritz in sein Verhängnis gestürzt ist. Aber seine Hypochondrie sieht einen Verrat an der Ehre des Hauses, an dem rührend unbedingten Vertrauen des verwitweten Weibes schon in einem zu warmen Händedruck. Als Bruder und Schwester leben sie zusammen, erziehen Fritzens Söhne wie gemeinsame Kinder und erbauen sich in Andenken und guten Thaten einen eigenen Himmel dicht über der Erde . . .

Die deutsche Litteratur hat nicht viel, was diesem Werk an die Seite zu stellen wäre. Wunderbar ist die Beherrschung der Sprache. Ludwig war kein Lyriker; aber hier, auf dem Höhepunkt der Handlung, erreicht er hinreißende lyrische Kraft: „Wie Orgelmusik", schrieb Paul Heyse, „in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden." Jene Scene, in der Apollonius die glücklich erregte, schwärmende, lachende, weinende Christiane in seinen Armen findet, oder die, in der der Vater an dem ungeratenen Sohne das Gericht vollziehen will, stehen der berühmten Dachdeckerscene an Kraft und Kunstvollendung kaum nach. Meisterhaft ist die Handlung geführt: oft hat man es mit Recht bewundert, wie „der pedantisch-ängstliche Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu sehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegspritzen lassen, und damit den Lichtschein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der sein Bruder das Seil durchschneidet, um ihm dadurch den Tod zu bereiten". Vor allem aber: die unablässige Schulung an Shakespeare, die dem Dramatiker verhängnisvoll ward, ist merkwürdigerweise dem Epiker zum Segen gediehen. Hier hat er die Überfülle kleiner individueller Einzelzüge abgeschnitten, die die „Heiterethei" überzog; hier hat er es aufgegeben, für jede sprechende Figur gleichsam das Gesicht in andere Falten zu legen und den Sprechton mimisch nachzuahmen. Ruhig, ernst schreitet die Erzählung fort, von kleinen Aufhaltspunkten wirkungsvoll unterbrochen: „Diese vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten verknüpft, den eine Schuld verzehrt! Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?"

Auch diesem Werk ist die Lesewelt noch nicht ganz und die

Kritik nur zum Teil gerecht geworden. Zu ausschließlich hat man die Kleinmalerei bewundert, die Schilderung von Handwerk und Handwerkszeug, wie die der feinsten Seelenregungen; wie geschlossen, wie ganz aus einem Guß sich dies Wunderwerk inmitten der zerfließenden oder zusammengestopften Romanproduktion Deutschlands ausnimmt, das haben wenige gewürdigt. Der Erfolg war groß, aber er blieb äußerlich; zu einer vollen Anerkennung der ganzen Dichterpersönlichkeit arbeiteten sich die wenigsten durch. Wäre das aber selbst der Fall gewesen — es hätte Ludwig schwerlich gerettet. Zu leidenschaftlich hatte er sich auf die dramatische Thätigkeit geworfen: die epische Arbeit war ihm nur störende Unterbrechung seiner dramaturgischen Alchemie. Hier noch einmal ein großer Erfolg — vielleicht hätte dann sich sein Leben nicht so rasch und in gewissem Sinne doch unfruchtbar verzehrt. So blieb er im Unsicheren. Es fehlte dem bescheidenen Mann nicht an Selbstbewußtsein; die paar ernst Strebenden in einer Zeit voll Halbheiten hat er immer für seinesgleichen gehalten: Auerbach, Freytag, Gottfried Keller, auch trotz aller Antipathie Hebbel; für die litterarischen Fabrikarbeiter hat er immer nur Verachtung gehabt. Aber es fehlte ihm der Mut, sein Streben als solches gelten zu lassen; zu ängstlich prüfte er die Resultate, verglich er seine Arbeit mit der der Größten. Und so reicht keine seiner Schöpfungen an das Vermächtnis heran, das er mit seiner Persönlichkeit uns hinterließ. Reiner hat kein Künstler seinen Idealen gelebt, ehrlicher kein Dichter sein ästhetisches Ziel allein verfolgt; achtloser ist niemand an den Verlockungen des Tages und aller Tage vorbeigeschritten. Idealismus im höchsten Sinne — das ist der „Generalnenner" dieses Realisten.

Als ein Opfer des Suchens ist er gestorben. Und doch — in der dogmatischen Sicherheit, mit der Ludwig das Evangelium Shakespeares predigt, verleugnet sich nicht die Verwandtschaft mit jenen „Unfehlbaren" von 1813, mit Hebbel, mit Richard Wagner, mit den „Titanen" der vierziger Jahre — mit der „Unbedingtheit" endlich, in der die poetische Kraft wie die politische Schwäche der Revolutionsdichter von 1848 wurzelte!

Ferdinand Freiligrath (1810—1876) ist hier an erster Stelle zu nennen, nicht bloß, weil er der bedeutendste Dichter der ganzen, großen Gruppe ist, sondern vor allem deshalb, weil die Entwickelung dieser Richtung sich in ihm mit erstaunlicher Deutlich-

keit abgespielt hat. Wiederholt mußten wir auf ihn schon Bezug nehmen; so jung ist er aufgetreten, so mächtig war sein Erfolg, daß Dichter wie der knorrige Friedrich Wilhelm Weber, der doch nur drei Jahre jünger war als sein westfälischer Landsmann, ganz in Abhängigkeit von ihm gerieten. Die Gedichte seiner ersten Periode, der Periode des „Löwenritts", haben noch Jahrzehnte lang die Produktion schwächerer Nachahmer beherrscht; seit Heine hat kein Lyriker stärkere litterarische Wirkung ausgeübt, und auch nachher haben selbst Geibel und Storm diesen Einfluß kaum erreicht. Und dennoch ist der echte Freiligrath nicht der Dichter des „Löwenritts", nicht der viel nachgeahmte und gern parodierte Meister der bunten Reime, nicht der Virtuos der exotischen Genrebilder. Der Revolutionsdichter ist es. In den politischen Liedern steht Freiligrath am höchsten; hier hat er erreicht, was er sonst nur suchte, und was er nach kurzer Blüte wieder verlor. Hierher gehört er, zu den Revolutionsdichtern — so gewiß wie Theodor Körner trotz seinen Lustspielen und seinen geistlichen Gedichten nur unter die Sänger der Freiheitskriege einzureihen ist.

Ferdinand Freiligrath ist (17. Juni 1810) in Detmold geboren, aus guter bürgerlicher Familie, deren feste Lebensgewohnheiten ihn später über Wasser hielten, als so viele seiner Genossen untergingen. Wie Brentano und Ludwig machte er eine lange Lehrzeit als Kaufmann durch, ohne Schaden an seiner dichterischen Seele zu leiden; nur wurde seine Sehnsucht nach poetischen Gegenständen dadurch ins Ungemessene gesteigert. Ein lebhafter Lern- und Lesedrang fand in einer behaglichen Freude an Geselligkeit und Kneiperei ein heilsames Gegengewicht. Freiligrath ist immer ein guter Kamerad gewesen, ein gemütvoller, warmer Freund und treuer Genosse, dem niemand feind sein konnte; als Gottfried Keller zuletzt fast ganz den Glauben an die Dichter verloren hatte, war sein prächtiger Freiligrath der einzige, an den er nicht ohne strahlendes Behagen denken konnte. Der herzliche Ton seiner Briefe trug vielleicht auch ein wenig zu der Herzlichkeit bei, mit der Chamisso seinen ersten dichterischen Veröffentlichungen entgegenkam; aber allgemeiner Beifall lohnte dies Entgegenkommen. Der große Cotta selbst forderte den blutjungen Poeten auf, eine Sammlung seiner „Gedichte" zu veranstalten, und als diese (1838) erschien, war Freiligraths Ruf für immer begründet. Der junge Dichter mit den Schwärmeraugen, mit dem Husarenbart à la Lenau und dem

Schnürrock in Chamissos Art, dem die frühere „Knechtschaft am Kaufmannsladen“ noch ein besonderes Interesse gab, ward von allen Seiten angejubelt und angefeiert. Er schien die Verkörperung des „Dichters“, wie ihn sich unter dem Einfluß der Romantiker das Publikum vorstellte: eine romantische Persönlichkeit, die alles in Gold verwandelte, was sie berührte. Clemens Brentano selbst, der sich um neuere Poesie kaum noch kümmerte, schrieb ihm (1840) einen geistsprudelnden Brief, in dem er ihn zu seiner gottbegnadeten Dichtung beglückwünschte: sie sei weit tiefer und reizender, als was Byron je vorgebracht habe, die „Sandlieder“ allein machten ihren Dichter unsterblich.

Lesen wir heute diese Gedichte, so werden wir manchmal Mühe haben, diesen ungeheueren Erfolg zu verstehen; und in der That sind neuere Richter so weit gegangen, ihrem Verfasser den Namen eines Dichters überhaupt abzusprechen. Sehr mit Unrecht gewiß; aber wie sich unsere Anschauung von einem „echten Poeten“ in sechzig Jahren geändert hat, läßt sich doch gerade an diesen Leistungen aus Freiligraths erster Periode lernen. Uns ist der Dichter vor allem ein Mann, der die Wirklichkeit erfaßt. Wie er es thun soll, ob im Sinne der Naturalisten, der Symbolisten oder wie sonst, darüber herrscht Streit; nicht darüber, daß er es soll. Freiligrath aber gehört damals noch zu den Dichtern, die die Poesie außerhalb der Wirklichkeit suchen. Und gerade deshalb preist ihn Brentano: er gehöre nicht zu denen, die mit ihren eigenen Schmerzen „krebsen“ wie der Bauer mit der Leiche seiner Frau; es sei treulos, eitel, buhlerisch, seine eigenen Erlebnisse vor der Welt zu prostituieren! Wie die Romantik selbst, sucht in der That auch der junge Freiligrath die „Wahrheit“ der Poesie lediglich in ihrer inneren Einheit, nicht in irgend welchem Erlebnis. Wahr, erlebt ist nur die Grundstimmung: die Sehnsucht nach Poesie. Er will heraus aus der öden grauen Wirklichkeit; und insofern konnte er später mit Recht sagen: „Meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch revolutionär; es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung, wie gegen die zahme Societät.“

Zuerst (bis 1832) hilft er sich, indem er sich künstlich in ein poetisches Milieu versetzt. Er träumt sich in zeitlich oder räumlich entfernte Sphären, er arrangiert malerische Gruppenbilder („Heiligenschrein, Vogel und Wandersmann“) oder dichtet die entferntesten

„Milieus“ in gewaltsame Nähe („Amphitrite“, „Die Auswanderer“). Es sind lyrische Experimente, wie Otto Ludwigs Dichtungen dramatische Experimente sind; es sind Versuche, Wirklichkeiten herzuzaubern. In der „Amphitrite“ dichtet er den indischen Mai auf das deutsche Schiff, und in den „Auswanderern“ denkt er sich die Schwarzwälder Trinkkrüge in der Hand des Tscherokesen. Das entsprach jenem Geschmack der Zeit, die sich an der breiten bunten Fülle der Wirklichkeit freute, entsprach auch dem kosmopolitischen Zug, der immer noch die Deutschen beherrschte; aber es trug zugleich ein gefährliches Moment der Unwahrheit in sich. Ein Fortschritt war es schon, daß er (seit 1832) wenigstens im wirklichen Leben Fälle aufsucht, in denen solche malerischen, historischen oder noch lieber ethnologischen Antithesen Realität haben: den schlittschuhlaufenden oder auf dem deutschen Jahrmarkt die Pauke schlagenden Neger, die Griechin auf der Messe, die Roßschweife des Paschas vom heimischen Eilwagen aus gesehen. Immer ist noch das gefährliche „Suchen nach Poesie“ vorhanden, aber es gilt doch nicht mehr, was Byron von den allerersten Poesien hätte sagen können: „I hate all poetry that is mere fiction.“

Wie sehr Freiligrath hier noch im Bann der Romantik steht, das zeigt sich schon in seiner (freilich nie ganz überwundenen) Neigung, Dichter und Dichtung selbst zum Gegenstand der Poesie zu machen. Und bezeichnend ist es nun, wie er überall in seiner ersten Periode die Poesie poetisch machen will. Er taucht seine Hand in die Flut, um sein Lied zu färben, oder er muß mit dem eigenen Herzblut sich „seinen Liederpurpur färben“. Der Dichter ist ihm eine romantische Figur, mit dem Kainsstempel gezeichnet, von dem Nero „Poesie“ gemartert. Sogar das Publikum wird malerisch verkleidet: er denkt sich unter den Nomaden im Bann von Mekkas Thoren. Aber Hebbel hatte nicht unrecht, wenn er gerade damals (1840) meinte, es sei ein schlimmes Zeichen, wenn die lyrische Poesie sich selbst besingt, wenn sie über die Würde des Sängertums in Verzückung gerate. „Kann denn der Dichter die Harfe rühren, so lange er anbetend vor ihr auf den Knieen liegt?“ Sicherlich, über dieser Anbetung des abstrakten Dichtertums haben die Romantiker die volle Frucht ihrer Begabung zu ernten versäumt und verlernt.

Dann aber: Freiligrath ist hier noch ganz von fremden Mustern abhängig. Gerade weil ihm die Bedeutung des poetischen

Erlebnisses noch nicht aufgegangen war, geriet er in Gefahr, nur zu „übersetzen", nur zu versifizieren, wie es Platen so oft gegangen war. Als Ganzes sind die Gedichte kaum etwas anderes als eine Übersetzung von Victor Hugos „Orientales", die eben (1828) erschienen und mit dem größten Jubel aufgenommen waren. Der französische Dichter hatte sich gegen Bedenken über das phantastische Kolorit seiner orientalischen Balladen verteidigt. „Wer hat dem Autor die Idee geben können, sich einen ganzen Band lang im Orient zu ergehen? was bedeutet dies überflüssige Buch voll bloßer Poesie, das mitten in die ernsten Beschäftigungen des Publikums hineinfliegt?" Dieser Verteidigung bedurfte der deutsche Dichter nicht, für den der „Westöstliche Divan" mit seinem starken Gefolge sprach. Er mochte ruhig Victor Hugos Eigenart übernehmen: die Erneuerung des Alexandriners, die gesuchten Bilder, die auffallenden Reime, die krassen Scenen — es ward als „Lokalkolorit" empfunden und mit Dank aufgenommen. Denn die Menge lechzte nach Poesie, nach bewegtem Leben, nach Buntheit. Es ist daher besonders bezeichnend für Freiligrath, wie er es liebt, überall Buntheit zu erzielen. Kontraste werden fortwährend gesucht und gehäuft. Kulturkontraste: dem Beduinen in der Wüste wird die gedruckte Zeitung gezeigt; der ungläubig gewordene Dichter betrachtet seine Kinderbibel. Geräuschkontraste: im Wirtshaus Sprachenlärm; im Biwak mischt sich der Ton des Chorals mit dem Geschrei der Spieler, auf der Messe wirbeln alle Instrumente durcheinander. Am liebsten aber — und das vor allem ist charakteristisch — Farbenkontraste, oft mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der schwarze Arm ist goldumreift. Der Mohr fällt; sein Blut wird „des Schwarzen Scharlachgabe" genannt.

Wie weht zur grünen Erde
Dein Schleier weiß und lang!

Im gelben Sandmeer glänzt ihr Rasen,
Gleichwie inmitten von Topasen
Ein grüner, funkelnder Smaragd.

Wo diese Farbenkontraste nicht anzubringen sind, wird wenigstens die einzelne Farbe stark aufgetragen, am liebsten eine solche, die auch in der Malerei leicht exotischen Effekten dient. Braun, gelb und rot sind die Lieblingsfarben des jungen Freiligrath, die er nicht müde wird in den Vers zu bringen:

Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.

Eine Streu von Blättern, gelber
Als Gold, ruht im Gemach.

Er spricht von „der Wüste loderndem Gelb", er widmet (in dem Gedicht „An das Meer") dem Purpurrot einen ganzen Gesang. Diese Farbe herrscht vor allen, und alle Vergleiche werden angewandt, um sie zu heben: Purpur, Scharlach, Blut, Flamme. Neben dieser arabischen Trikolore braun-gelb-rot bevorzugt der farbenfrohe Dichter noch die Extreme schwarz und weiß; dagegen treten die deutschen Lieblingsfarben ganz zurück: grün, das alte Epitheton für Wald und Wiese, wird nur nebenbei anteilslos verwandt; und blau, die Leibfarbe der älteren deutschen Romantik, fehlt gerade in der ersten Periode fast ganz. Das sind Dinge, die unwichtig scheinen und es auch an sich sind; aber wie Leitmuscheln zeigen sie die Richtung des Geistes an. Opposition liegt in all dem, Opposition gegen das farblose Heim und sein stilles Leben, Sehnsucht nach vollen, starken Farben. War es doch dieselbe Zeit, in der die Malerei den gleichen Drang fühlte, in der die belgischen Historienmaler dem matten akademischen Ton die blendenden Farben gegenüberstellten, mit denen dann 1841 Gallait und de Biève Europa eroberten.

Gewiß, Freiligrath gab dem Bedürfnis der Zeit Ausdruck. Und dennoch — der Weg war gefährlich. Ein Kenner wie Heine hörte in den tönenden Reimen die Barbarei beständiger Janitscharenmusik:

Prächtig, noch in Trümmern hehr,
Mit Moskee und Marmorbade,
Wie ein Märchenpalast der
Sultanin Scheherezade,

Schriften über dem Portal,
Steht die Mohrenburg Alhambra.
In dem Kloster Eskurial
Blitzt Demant und duftet Ambra.

Diese Manier war zu lernen, und Freiligrath hat sie in den „Orientales" gelernt:

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën, son palais goth aux tourelles étranges;
Agreda, son couvent bâti par saint Edmond . . .

Schwerer war es, sie zu verlernen, was in der That dem französischen Meister nie geglückt ist. Aber in seinem Schüler regen sich Bedenken. Wiederholt mahnt er sich selbst oder läßt sich mahnen, über Wüste und Ocean nicht Sommer und Lenz der Heimat zu vergessen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen:
Die eigne Lust, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Es bedurfte nur eines Anstoßes, und der „ausgewanderte Dichter" kehrt aus den erträumten Palmen heim zu den Eichen der Heimat.

Er war inzwischen nach Barmen, dann (auf alten Romantikerboden) nach Unkel am Rhein übergesiedelt, hatte einer trefflichen Tochter Weimars, die als Kind mit Goethes Enkeln spielte, seine einzigen beiden Liebesgedichte vorgesungen und zog (1841) mit der Gattin nach Darmstadt. Alexander von Humboldt, dem diese „Palmen- und Löwenpoesie" besonders gefallen mußte — wie lebhaft hat er Bernardin de St. Pierre gepriesen! —, hatte ihm eine Pension von Friedrich Wilhelm IV. vermittelt. Er konnte ein epikureischer Poet werden, der wie Heinrich Stieglitz „Bilder des Orients" entwarf (wenn auch etwas realistischer und viel poetischer), und der so die Brücke zur Wirklichkeit verlor.

Aber schon in der ersten Sammlung hatte er gerufen:

Jedwede Zeit hat ihre Wehen;
Ein junges Deutschland wird erstehn.
Unhemmbar ist des Geistes Wehen,
Und vorwärts kann die Zeit nur gehn.

Persönliche Einflüsse wie der Hoffmanns von Fallersleben kamen hinzu — und eines Tages, wie Freiligrath mit einem Citat aus seinem lieben Chamisso sagte, öffnete er die Augen über sich und fand sich im Lager der liberalen Politiker.

Das Jahr 1841 ist das Geburtsjahr der revolutionären Lyrik. Zweierlei traf in diesem Jahr zusammen, um „die Lawine ins Rollen" zu bringen. 1840 dichtete Nikolaus Becker (1809—1845), der Enkel des letzten Bürgermeisters der freien Reichsstadt Köln, gegen Alphonse de Lamartine (1790—1869) sein „Rheinlied":

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein!

Der kleine Gerichtsschreiber ward dadurch auf einen Schlag ein berühmter Mann; aus einer unbedeutenden Zeitung ging das Lied im Einzeldrucke, in der Sammlung seiner wertlosen Gedichte (1841), vor allem aber durch den Gesang der Liedertafeln und Gesangvereine in zahllosen Kompositionen in allgemeinen Besitz über. Es ist kein seltener Fall, daß gerade „Nationalhymnen" oder politische Lieder von durchschlagender Bedeutung Sängern angehören, die sonst ganz vergessen sind. So steht es mit Rouget de l'Isle (1760—1836), dem Verfasser der Marseillaise, so bei uns mit August Daniel v. Binzer (1793—1868) aus Kiel, der bei der Auflösung der Burschenschaft (1819) das wunderschöne Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" dichtete und deshalb mit Recht zu den politischen Dichtern gezählt wird, so mit Matthäus Friedrich Chemnitz (1815—1870) aus dem holsteinischen Barmstedt, dem Dichter von „Schleswig Holstein meerumschlungen"; so vor allem auch mit Max Schneckenburger (1819—1849) aus Thalheim bei Tuttlingen in Württemberg, der freilich den weltgeschichtlichen Erfolg seiner „Wacht am Rhein" (November 1840) nicht erleben sollte: das viel trivialere Gedicht Beckers ließ kein anderes patriotisches Rheinlied in den Tagen jenes „Franzosenschreckens", der ersten nationalen Empörung gegen fremden Übermut seit den Freiheitskriegen, aufkommen. Auch Schneckenburger war kein großer Dichter; aber in Tagen, da die nationale Empfindung hoch aufkocht, vermag gerade ein einfacheres, rein mitschwingendes Gemüt kräftig wiederzugeben, was alle bedrängt, wie an der Bahre eines erschlagenen Häuptlings einst der erste beste aus der Trauerversammlung hervorsprang und als Vorsänger für den verwaisten Stamm klagte. Dies Los also war Nikolaus Becker zugefallen; und nun ereignete sich etwas Entscheidendes. Bis dahin hatten (wie Robert Prutz ausführt) die Ästhetiker und die Regierenden gleich entschieden gegen das „politische Lied" Stellung genommen; jene verschmähten die Ausmünzung der verachteten Tagesfragen, diese fürchteten sie. Jetzt regnete es von den Fürsten Ehrenbecher und Anerkennungen für den patriotischen Dichter; jetzt konnten die Kunstrichter sich dem ungeheuren Erfolg dieser politischen Dichtung nicht länger verschließen. „Jetzt wurde die politische Poesie eine Profession, ein Tagesgeschäft", schrieb schon 1843 Hermann Marggraff, als er eine Sammlung politischer Gedichte herausgab.

Der zweite Umstand, der das Jahr 1841 zum Geburtsjahr

der Revolutionslyrik machte, war ein Gedicht Freiligraths und seine Folgen. Aus seiner Sympathie mit jeder Tapferkeit heraus hatte er (November 1841) sein Gedicht „Aus Spanien" geschrieben, das die Hinrichtung eines beliebigen spanischen Parteigängers besang. Ausdrücklich verwahrte er sich dagegen, hiermit für dessen Anhänger Partei ergriffen zu haben:

Die ihr gehört — frei hab' ich sie verkündigt!
Ob jedem recht: — schiert ein Poet sich drum?
Seit Priams Tagen, weiß er, wird gesündigt
In Ilium und außer Ilium!
Er beugt sein Knie dem Helden Bonaparte,
Und hört mit Zürnen d'Enghiens Todesschrei:
Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei!

Darauf antwortete Georg Herwegh sofort in gleicher Tonart mit einer feurigen Apotheose der „Partei":

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war?
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Der Kampf war eröffnet. Gegen Herwegh schrieb der junge Emanuel Geibel ein geharnischtes Lied, auf das Herwegh mit einer bitterbösen, aber witzigen Parodie „Duett der Pensionierten" gegen Freiligrath und Geibel antwortete (nachdem er zuerst erklärt hatte, Geibels Lied sei zu schön, um dagegen zu schreiben); gegen Herwegh schrieb weiterhin (1843) auch Freiligrath selbst ein spöttisches Gedicht „Ein Brief", auf das wieder Ludwig Wihl (1807—1882) mit bitterem Hohn antwortete. Kurz, man war mitten im Kampf, im politischen sowohl wie im ästhetischen. Selbst Anhänger der alten Schule wie Geibel hatten die Sprache der revolutionären Lyriker aufgenommen. Bald gab es keinen Dichter mehr in Deutschland, der sich an diesen Kämpfen nicht irgendwie beteiligt hätte.

Der mächtige Anstoß dieses Jahres führte auch Freiligrath von der Romantik zur Tagespoesie. 1842 sagt er jener auf in dem Gedicht: „Ein Flecken am Rheine":

Dein Reich ist aus! Ja, ich verhehl' es nicht.
Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
Wir fühlen's alle, wie er Bahn sich bricht,
Er pulst im Leben, lodert im Gedicht,
Er strebt, er ringt — so strebte vor ihm keiner.

Man kann in der That sagen, daß von diesem Augenblick an die alte Romantik durch die neue Kampfdichtung überwunden war. Unmittelbar vorher (1839) hatte Arnold Ruge in den Halleschen Jahrbüchern ein kräftiges Manifest gegen die Romantiker erlassen, und noch in demselben Jahre behauptete, wie Jacob Minor anführt, die Leipziger Allgemeine Zeitung, Tiecks „Genoveva“ und „Phantasus“ hätten in Vergessenheit sinken müssen samt allem, was die romantische Schule geschaffen, von dem Augenblicke an, da die erste vaterländische Poesie in Willibald Alexis' „Cabanis“ aufgetaucht sei. Das schoß über das Ziel hinaus; aber ganz richtig war die Empfindung, daß die patriotische Kampfdichtung der in ihren Anfängen ja auch deutschtümlichen, nun aber längst exklusiv-aristokratisch gewordenen Romantik das Grab graben würde. Und in dem Augenblick, in dem der damals populärste Jünger der Romantik ihr Lebewohl sagte, war ihr Schicksal besiegelt.

Die steigende Erregung des Tages brachte ihm nun entgegen, was er bisher gesucht hatte: das Gefühl pathetischer Erhebung, die Übereinstimmung mit einer heldenmütigen Kampfbereitschaft. Der große Moment war da; man brauchte ihn nicht fürder unter Löwen und Tigern zu suchen.

Wo Freiligrath seinen Platz nehmen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Rasch gab (1844) der Ehrenmann die königliche Pension auf und warf „in die Stickluft dieser Tage“ sein „Glaubensbekenntnis“ (1846). Eine neue Periode begann. Und wieder hatte er erst zu suchen, bis er den Stoff der Gegenwart resolut ergreifen lernte. Diese Sammlung poetisiert immer noch mit bewußter Absicht, wendet allzu gern ausgeführte Gleichnisse und historische Anekdoten an. Die Menschheit ist ein Baum; Deutschland ist Hamlet. Oder Louis Ferdinands Zopf, Georg Wilhelms Fensterkreuz werden aufgegriffen und geistreiche Betrachtungen angeknüpft. Mit dem Kunstmittel der Anaphora reizt und steigert sich der Dichter gewaltsam:

Laß ab, laß ab — o zieh nicht fort!
Laß ab — es fleht, es hebt die Hände!
Laß ab — daß neuer Kindermord
Des Hauses alten Ruhm nicht schände.

Die Technik des Refrains, dem alten Gegner Herwegh abgelernt, bringt in diese Dichtungen noch etwas Rhetorisches. Dann aber kommt die Revolution und erweckt alle Instinkte des Helden-

muts, der Leidenschaftlichkeit, der Kraft in ihm. Nun erscheinen (1849 und 1850) zwei Hefte „Neuere politische und sociale Gedichte", die, rein dichterisch genommen, unzweifelhaft den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistung bezeichnen. Man kann den Ton bedauern, man kann die Tendenz verwerfen; aber dem mächtigen Eindrucke, den „Die Toten an die Lebenden" oder „Berlin" mit ihrem wilden Pathos, mit ihrer vor Entrüstung zitternden Stimme, mit ihren donnernden Schlußworten machen, kann man sich noch heut nicht entziehen. Statt der gesuchten Effekte knapper, greller Ausdruck (nur die Liebhaberei für pathetisch verwandte Wortspiele hat Freiligrath sich selbst hier nicht ganz abgewöhnen können). Der Orienttraum ist verflogen; der Dichter steht unter den Seinen auf der Barrikade, und Schuß auf Schuß flammt auf und trifft.

Freiligrath, der nach dem „Glaubensbekenntnis" in Belgien, der Schweiz, in England eine feste Stellung im Leben gesucht hatte, war 1848 nach Düsseldorf zurückgekehrt und redigierte dann in Köln mit Karl Marx die „Neue Rheinische Zeitung". Eine erste Anklage — wegen jenes Gedichtes: „Die Toten an die Lebenden" —, die der berühmte Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798—1875) als Staatsanwalt zu leiten hatte, führte zur Freisprechung; dann aber, als die Revolution völlig unterlag, mußte auch Freiligrath ins Exil. In London hat er dann (seit 1851) in kaufmännischer Thätigkeit seine Maxime erfüllt:

Lasse nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig geht
Auf der frisch erkämpften Grenze:
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze!

Doch sind die Gedichte dieser dritten Periode kaum auf der Höhe der ersten. Es sind Gelegenheitsgedichte im engen Sinne, Gratulationen, Weihelieder, Denkreden in poetischer Form, die mehr den prächtigen Menschen mit seinem gutherzigen Humor, mit seiner Freude am Loben und Feiern, mit seiner in lebenslanger Arbeit erworbenen festen Heiterkeit als den Dichter in bestem Licht zeigen. Ohne äußeren Anlaß vermochte er nicht mehr zu dichten; die aber an ihn herantraten, waren zumeist geringfügig. Als endlich wieder ein großer Moment kam, 1870, da stimmte auch er freudig und helltönig in den Ruf des Volkes ein, und freudig begrüßte die Nation

sein „Hurra, Germania“ und die „Trompete von Gravelotte“, obwohl doch namentlich das erste, im Kriegsjahre sehr populäre Lied außer einer kräftigen Personifikation der zu Arbeit und Kampf gerüsteten Germania fast nur Deklamation bringt. Aber man freute sich, den Lieblingsdichter nicht wie Herwegh in giftiger Verdrossenheit abseits stehen zu sehen; wie bei Lessing und Schiller und Uhland hat die Liebe zu dem Menschen die Popularität des Dichters getragen. War es nicht eine schöne Entwickelung, die den Mann, der einst die Dichtung auf eine höhere Warte als auf die Zinne der Partei gestellt hatte, der dann leidenschaftlich die Fahne einer Partei ergriffen hatte, zum Schluß einmünden ließ in den Strom allgemeiner nationaler Begeisterung? War es nicht schön, daß der, der sich einst in den fernsten Orient geträumt hatte, der dann in der Verbannung seinem Vaterland nie untreu geworden war, nun (1868) nach Deutschland zurückkehren durfte und, von seinem Volk geliebt und durch einen Ehrensold geehrt, hier am 18. März 1876 in Cannstatt starb?

Freiligraths Entwickelung gewinnt typische Geltung, wenn man sie mit der von Zeitgenossen wie Gottfried Keller und Emanuel Geibel vergleicht. Der Dichter kehrt in seine wahre Heimat zurück, dorthin, wo die starken Wurzeln seiner Kraft sind. Er schließt sich an das nationale Leben an; er erkennt die poetische Bedeutung der einst alltäglich gescholtenen Wirklichkeit:

Dieses auch ist Poesie,
Denn es ist das Menschenleben!

Und so hat den Dichter des unmöglichen „Löwenritts“ oder der sentimentalen „Rache der Blumen“ die Forderung des Tages erobert; der Romantiker ist Dichter der Wirklichkeit geworden und ein Zeuge für ihr Recht. Was ihm einst den allgemeinsten Beifall gesichert hat, ist verblaßt; seinen starken Parteigedichten schadet noch die politische Stellung, die vor wenigen Jahren leider sogar einen preußischen Kriegsminister zur Verunglimpfung dieses tapferen Mannes und glühenden Patrioten veranlaßte; seine Entwickelung können wir heute schon alle als seine größte That preisen und festhalten.

Durch alle Perioden seiner Dichterthätigkeit erstreckt sich eine eifrige und ungemein glückliche Übersetzerarbeit. Sein Talent, sich in eine fremde poetische Stimmung zu versetzen, kam diesen von ihm mit besonderer Liebe gepflegten Arbeiten zu gute; und wandte

er sich kongenialen Naturen wie Victor Hugo oder Robert Burns zu, so entstanden vollends Meisterwerke. Es ist aber vielleicht noch erstaunlicher, wie der lebhafte, kriegerische Mann die Beschaulichkeit Tennysons und der Dichter der englischen Seeschule, die lehrhafte Ruhe Longfellows oder die Galanterie des Renaissancepoeten Spenser nachbildete. So stellte er sich ein kleines Museum zusammen, in dem jedes Stück fehlerlos war und, trotz der sicheren Anpassung an fremde Eigenart, ein kräftiger Grundton alles verband. Die großen Übersetzungskünstler der nächsten Zeit, Geibel, Pfau, Heyse, haben ihre Abgüsse oft zu sorgfältig poliert; nur Wilhelm Hertz und Otto Gildemeister haben es in gleich hohem Grade verstanden, treu und selbständig zugleich zu sein. Eine Berührung mit der Übersetzungsfreude der Romantik ist auch hier, wie in der Übung seltener Maße in der eigenen Dichtung, nicht zu verkennen.

Aus der Romantik heraus kam auch Friedrich von Sallet (1812—1843, aus Neiße) zur revolutionären Poesie. Aber wenn Freiligrath durch und durch „Maler" ist, ist Sallet vor allem „Denker". Wie Freiligrath dem Bild zustrebt, so geht Sallet auf Abstraktionen aus — so sehr er auch gegen blassen Doktrinarismus eiferte: „Leben! leben! das ist die Hauptsache, das macht den Kerl!" Gerade der Gegensatz gegen die bisherige Erziehung und Geistesart trieb diesen edeln und frommen Propheten in die Empörung und ließ ihn seiner Entrüstung über die „echtdeutsche Wohlerzogenheit und Loyalität", die die „feige Übergabe starker Festungen bei Annäherung eines einzigen Trompeters" zeitigte, harten Ausdruck geben:

Wir wollen uns, echtdeutsch, begeistern
Für unsern angestammten Herrn . .
Wir wollen auch echtdeutsch erzittern
Vor jedem Polizei-Gendarm,
Echtdeutsch uns krümmen vor den Rittern
Und vor dem Bureaukratenschwarm.

Heilung der tiefen Gesunkenheit des Volksgeistes erhoffte der Schüler Hegels von einer neuen Phase der Weltreligion. In dieser Meinung schrieb er sein berühmtes „Laienevangelium" (1842). In schweren, monotonen Strophen predigt er die Befreiung des Diesseits von der Verfemung durch heuchlerische Pfaffen, die Heiligung des Lebens durch den christlichen Geist. Und kühn legt er, wie vor ihm der Franzose La Mennais, die Worte der Bibel im Sinne seines fortgeschrittenen Liberalismus aus.

In schroffem Gegensatz zu dem tiefernsten Grübler mit dem Christuskopf steht ein anderer Revolutionsdichter. Aber wie Freiligrath auch schon in seiner romantischen Periode, so gehört Franz Dingelstedt (1814—1881) auch noch in seiner „Hofratszeit" zu den Poeten dieser Gruppe. Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1842) wirken durch bitteren Hohn; aber diese Ironie entsprang der gleichen Verzweiflung über den gesunkenen Nationalgeist wie das Pathos Sallets:

Ringsum saß noch ein sterbliches Geschlecht,
Saß unser Volk, das uns gestreng verfemte,
Ein Volk, dem alles schlecht und alles recht,
Das, selber lahm, auch seine Dichter lähmte . . .

Und da die Entwickelung nicht dazu angethan war, ihn zu bekehren, so blieb der vornehme Hofrat und „Tyrannenvorleser" in Stuttgart (1843) und der Theaterintendant von München (1851—1857), Weimar (1857—1867) und Wien (1867—1881) derselbe Satiriker und Ironiker, der der arme Schullehrer und Zeitungskorrespondent gewesen war. Eine geheime Opposition gegen alles, was sich als „heilig" und „ernst" gab, spielte in seinen blasierten „Gedichten" (1845), wie in seinen Künstlerromanen („Die Amazone" 1868) und Lebenserinnerungen („Münchener Bilderbogen" 1879) immer mit; nur wo es sich um Fragen der Kunsttechnik handelte, verstand der Spötter keinen Spott. Deshalb konnte nicht nur Heine, sein Lehrmeister, sondern selbst Hebbel den festen Kern des viel gescholtenen „Renegaten" verteidigen.

Den Eindruck zweifelhafter Echtheit hat man auch bei Gottfried Kinkel (1815—1882), dem seine Beteiligung am badischen Aufstand, seine Verurteilung und die häßliche „Begnadigung" zu Zuchthausstrafe (statt zu Festung), sowie endlich die Befreiung durch Karl Schurz eine unverdiente Popularität einbrachten. Als Poet steht er der romantisch-sentimentalen Richtung der Geibel, Strachwitz, Redwitz merkwürdig nahe („Otto der Schütz" 1846) und zeigt jedenfalls weniger Eigenart als seine treffliche Gattin Johanna Kinkel (1810—1858). Durch alle Bedrängnis wahrte sich die tapfere Frau ihre politischen wie ihre musikalischen Ideale und setzte sich in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London" (1860), der das Leben und Treiben der Emigranten in London anschaulich schildert, ein ergreifendes Denkmal. Gleiche Festigkeit und gleiche Liebenswürdigkeit zeichnet ihre Freundin aus, die noch

jetzt rüstige Veteranin des revolutionären Idealismus, Malvida von Meysenbug (geb. 1816 in Kassel als Tochter eines Hofmarschalls), deren anschauliche „Memoiren einer Idealistin" (1876) zu den wertvollsten Dokumenten über jene merkwürdige Zeit zu rechnen sind.

Viel von dem Gemachten, Theatralischen, das Kinkel anhaftete und das selbst Freiligrath erst abwerfen mußte, liegt auf Karl Beck (1817—1879), dem „ungarischen Naturkind". Die Zeit liebte etwas Dekoration. Nicht nur Gustav Kühne, der den ungarischen Juden unter seinen besonderen Schutz genommen und ihn auch zum Christentum übergeführt hatte, erklärte in jungdeutscher Galarede, daß Beck „sein horchendes Ohr an das große Weltherz der Börneschen Gedanken gelehnt" habe — nein, sogar Brentano bestaunt in jenem Brief an Freiligrath das große Talent des fahrenden Poeten. Uns scheint nur aus den keck hingeworfenen Bildern aus der Heimat („Janko, der ungarische Roßhirt" 1841) wirkliches Talent hervorzuleuchten. Die „Lieder vom armen Mann" (1846) machten Effekt durch die neue Richtung, die sie der bis dahin einseitig politisierenden Revolutionslyrik mit dem Hinweis auf soziales Elend gaben; aber originelles Gepräge tragen auch hier nur Genrebilder wie der realistische Versroman „Auch eine Dorfgeschichte" oder das viel citierte Gedicht „Knecht und Magd".

Wer spricht heute noch von Kinkel oder Beck? Und wie stark ist auch der Stern des mächtigsten Triumphators der Revolutionspoesie erblaßt! Ja, bei ihm wie bei Freiligrath hat die politische Stimmung der Gegenwart gerade den bedeutendsten Dichtungen auch die Anerkennung entzogen, die sie wirklich verdienen.

Wenn Freiligrath den Idealismus der Revolution am schönsten verkörpert, so zeigen sich in Georg Herwegh (1817—1875) die schwachen Seiten vereinigt, die sie scheitern ließen. In seinen Gedichten wie in den Zeitungen und Reden jener Tage herrschen die Phrase und die doktrinäre Engherzigkeit; die Unfähigkeit zum Lernen, zur Entwickelung teilte er nur mit zu vielen Parteigenossen; der Egoismus freilich, der brutale Epikureismus, die cynische Weltverachtung, die ihn beherrschten, sind unter den Führern des deutschen Radikalismus wohl nie wieder in so verletzender Stärke aufgetreten. Und dennoch ist Herwegh, freilich nur auf kurz, der Mann der Zeit gewesen. Was alle dachten, das fing er auf, verdichtete es in einem glücklichen Refrain, und ließ kunstvoll geformte Strophen wie

eine Volksmenge auf der Straße immer wieder in den einen Ruf einstimmen: „Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen!“ oder: „Der Freiheit eine Gasse!“ oder: „Ich hab's gewagt!“ Herwegh ist ein Rhetor, gewiß; aber er ist der größte Rhetor, den die deutsche Litteraturgeschichte kennt, fähig wie kein zweiter, dem Volke das Wort vom Munde zu nehmen und in wirksamster Form wiederzugeben.

Herwegh ist (31. Mai 1817) als Sohn armer Eltern in Stuttgart geboren. In der Luft, die die württembergische Verfassungsfrage erfüllte, wuchs er auf: unter der Übereilung des aufgeklärten Despotismus, unter dem Trotz der altliberalen Stände, unter dem Eigensinn beider Parteien that hier zum erstenmal in Deutschland sich zwischen Standesgenossen, Freunden, Verwandten eine politische Kluft auf, so jäh, daß sie den socialen Frieden gefährdete. Demokraten und Regierungsmänner saßen im „Museum“, der großen bürgerlichen Vereinigung, und in den Wirtshäusern, in denen der süddeutsche Bürger sein Abendweinchen nimmt, an getrennten Tischen; gehässige Naturen, wie der (noch liberale) Wolfgang Menzel, schürten das Feuer durch persönliche Verdächtigungen. Dabei hatte Stuttgart das Gefühl, im Mittelpunkte der deutschen, ja der europäischen Aufmerksamkeit zu stehen. Nicht ganz mit Unrecht; und es steht uns nicht zu, über den ersten großen Prinzipienkampf, der auf deutschem Gebiet über politische Fragen ausgefochten ward, vom Standpunkte unserer Realpolitik höhnisch die Achseln zu zucken. Sallet hat damals im Zorn gerufen, wenn alles „Phrase“ heißen solle, das man nicht mit Händen packen und befühlen könne, dann sei am Ende die größte „Redensart“ — der liebe Gott. Wohin die Gleichgültigkeit gegen alle politischen Prinzipienfragen führt, das hatte sich ja deutlich genug an der Geschwindigkeit gezeigt, mit der sich etwa Unterthanen des Königs Jérome von Westfalen in die Treue gegen ihren neu angestammten Landesherrn eingewöhnten. Wertvoller war selbst die eigensinnigste, beschränkteste, unfruchtbarste Treue gegen „das alte gute Recht“. Aber für ein Kind von rascher Begabung und frühreifer Eitelkeit war das ein böses Klima. Daß Herwegh weder bei dem theologischen, noch bei dem juristischen Studium aushielt, machen freilich die engen, fast klösterlichen Verhältnisse des alten Württemberg doppelt begreiflich; hatten sie doch auch Vischer und Strauß zur Opposition erzogen. Er dichtete — alle Schwaben dichten. Wie

Freiligrath sich an Victor Hugo geübt hatte, so warf Herwegh sich (1839—40) auf eine Übersetzung des Alphonse de Lamartine (1790—1869), jenes glänzenden Rhetors, dessen „Geschichte der Girondins“ (1847) nach Droysens Wort durch ihr falsches Pathos alle Redner von 1848 verdorben hat. Daneben recensierte er eifrig, freilich schon hier mehr Politiker als Verehrer der reinen Kunst, Vorfechter einer neuen demokratischen Litteratur, die von der Julirevolution (1830) datieren sollte, und deren Ausgangspunkte für Deutschland er in Börnes Reise nach Frankreich, Heines Reisebildern und der Opposition gegen Goethe sah. In Goethe befehdete er, wie das kritische Orakel Stuttgarts, Wolfgang Menzel, das Haupt der rein ästhetischen Weltanschauung, der Schule des „l'art pour l'art“, die an den Bedürfnissen des Volkes kalt vorübergeht; wie er später spöttisch dem Volke zurief:

Du hast ja den Schiller und Goethe —
Schlafe, was willst du mehr?

Weil er aber ein wirkliches Talent war, verhalf ihm selbst diese einseitige Stellung zu manchem treffenden Urteil; die Thatenlust des angeblich nur „verträumten“ Hölderlin, den warmherzigen Liberalismus des vermeintlichen „Aristokraten“ Platen hatte er fast wieder zu entdecken. Zu beiden zog es ihn: die weiche, melodische Sehnsucht Hölderlins klingt aus den wenigen, aber sehr schönen Elegien Herweghs, den Gedichten, in denen er einer zarten Stimmung nachgab („Ich möchte hingehn wie das Abendrot“); Platen mit seiner strengen Kunst hat ihn vor der bequemen Schloddrigkeit der Nachfolger Hoffmanns von Fallersleben und vor der prosaischen Härte Gutzkows oder Sallets bewahrt.

Konflikte mit der Regierung, aus seiner Abneigung gegen den Militärdienst und seiner Heftigkeit erwachsen, trieben ihn (1839) nach Zürich. Er ward der Sturmvogel, der die spätere Emigration der Richard Wagner und so vieler anderer ankündigte; andere Gesinnungsgenossen waren freilich schon aus den Demagogenjahren her dort versammelt. Sie ermutigten ihn zu einer Sammlung seiner Gedichte, und so erschienen (1841) die „Gedichte eines Lebendigen“, schon im Titel gegen den „Verstorbenen“, gegen den Fürsten Pückler als typischen Vertreter der geistesjunkerlichen, aristokratisch-blasierten „Litteratur der besseren Stände“ gerichtet. Der Erfolg blieb hinter dem nicht zurück, den drei Jahre früher Freiligrath errungen hatte. Das Jahrzehnt ist eben das der großen lyrischen Triumphe:

Anastasius Grün, Lenau, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben, Herwegh treten sich 1831—1841 auf die Fersen, während freilich Annette von Droste und Mörike nicht durchdrangen, weil dem einen die Tendenz fehlte und die der andern antimodern war.

Herwegh hatte die Kunst verstanden, dem Gefühl, das überall sich regte, eine künstlerisch abgerundete Form zu geben; — vertieft, individualisiert, mit neuem Leben gefüllt hat er es nirgends. Aber er war der Mund des Volkes nur desto mehr geworden, je weniger er sich innerlich irgend über den Durchschnitt erhob. Man nehme nur seinen „Aufruf"! Inmitten der allgemeinen Stimmung gegen die Kirche tritt Herwegh gleichsam auf einen Baumstumpf, auf irgend eine natürliche Tribüne und verdichtet jenes allgemeine Gefühl in den Kampfruf: „Reißt die Kreuze aus der Erden!" Das Gefühl wird an einer symbolischen Handlung verdeutlicht, die Zuhörer haben, indem sie es hören, fast die Empfindung, wirklich zu handeln, etwas zu leisten, die Kreuze herauszureißen. Nun läßt er seine Blicke umherschweifen, als hätte jeder ringsum ein herausgerissenes Kruzifix in der Hand — was soll nun damit geschehen? Schwerter sollen die eisernen Kreuze werden und so eine neue Heiligkeit im heiligen Kampfe gewinnen. Wie aufregend, aufreizend wirkt dieser Aufruf! Oder das Lied vom Hasse, das in rascher Folge alles zusammenschiebt, was sich über das Thema dieser Verspredigt „Heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden" sagen läßt! Gewiß, seine Gedanken sind spärlich, und die Technik ist dem großen Chansonnier Béranger abgelernt, die Reime haben von Freiligrath profitiert:

Im Fleisch der Menschheit ward zum Pfahl
Die Wiege des Rienzi Cola,
Seit Luthern traf des Bannes Strahl
Und seit loyal dort nur Loyola . . . .

Und dennoch ist etwas Neues, etwas Originelles in dieser Art. Alle frühere politische Lyrik verkündete Gesinnungen — diese fordert zur That auf. Es ist die eigentliche Agitationspoesie, weil immer eine greifbare Handlung (mag sie auch nur symbolischer Natur sein) vorgezeichnet wird. „Reißt die Kreuze aus der Erden!" — „Stoßt an! stoßt an! Der Rhein — und wär's nur um den Wein! — der Rhein soll deutsch verbleiben"!

Wie man gesagt hat, mit Beaumarchais' „Figaro" sei die

Revolution von 1789 schon im Gang gewesen, so kann man sagen, mit den „Gedichten eines Lebendigen" hat sich schon die von 1848 in Bewegung gesetzt.

Dazu dies naive Talent, sich als den typischen Freiheitsdichter zu stilisieren! Johannes Scherr besuchte ihn (1843) in Emmishofen bei Konstanz; da „trug er Haupthaar und Bart, beide von glänzender Schwärze, so lang wie sie eben wuchsen, und die meiste Zeit umschlotterten seine feine, schmächtige Gestalt die Fragmente eines Schlafrocks; auf seinem Kopfe trotzte beim Ausgehen eine Jakobinermütze, unter welcher die schönsten Männeraugen hervorfunkelten, die ich je gesehen". Das ist der ganze Herwegh: zu Hause im Schlafrock — draußen die Jakobinermütze auf dem Kopf.

Mit Überzeugung verherrlichte er in sich selbst den Mann der Poesie; und alle Welt, befangen von jenem abstrakten Kultus der Poesie, den wir bei dem jungen Freiligrath wie bei der ganzen Romantik trafen, jubelt ihrem Vorbild zu. Durch ganz Deutschland geht (Herbst 1842) sein Triumphzug: Fackelzüge, Lorbeerkränze, Festmahle. Der König von Preußen giebt ihm im November 1842 jene Audienz, die Heine zu einer seiner witzigsten Satiren begeistert hat. Der König verstand den Dichter nur zu gut; sie hätten wirklich miteinander gehen können. Die unklare Begeisterung, die eigensinnige Selbstverblendung, die Freude am Schlagwort und an der tönenden Phrase — der König hätte das alles dem Dichter nicht vorwerfen dürfen. „Ich liebe eine gesinnungsvolle Opposition". „Ich wünsche Ihnen einen Tag von Damaskus — und Sie werden Großes wirken!" Es kam anders. Herwegh, übermütig geworden und dabei durch Polizeichikanen gereizt, schrieb (19. Dez. 1842) einen Brief an den König, der bald veröffentlicht wurde:

Du schreibst dem eigenen Ruhme,
Weh! den Uriasbrief!

rief Freiligrath. Er wurde ausgewiesen, seine Schriften in Preußen verboten. Von neuem kehrte er nach der Schweiz zurück. Er ließ (1844) den zweiten Band der „Gedichte eines Lebendigen" erscheinen — eine schöne Elegie („Heimweh": „Mich friert, mich friert! ich möcht' zu Hause sein!"), eine witzige Doppelparodie Geibels und Freiligraths (in Duettform, wie A. W. Schlegel einst Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen ein Terzett hatte singen lassen), eine große Zahl von Xenien, zum Teil sehr witzig, zum

Teil fast leer, wie das bei Epigrammenhäufung so leicht geschieht. Seine Blüte war vorbei. Doch dem künstlerischen Sinken sollte noch Schlimmeres folgen. An der Spitze deutscher Arbeiter zog er in den badischen Aufstand, und seine Schar unterlag (27. April 1848) bei Niederdossenbach dem württembergischen Militär. Erfindung ist es, daß er sich unter dem Spritzleder eines Wagens versteckt habe — Thatsache, daß er noch während des Gefechts entfloh, um dem allerdings sonst sicheren Tode zu entgehen. Damit war sein „totaler Ruin in der öffentlichen Meinung" entschieden, wie ihm Karl Vogt bescheinigte. Man erkannte, wie viel mehr Bramarbas dieser „thatendurstige" Agitator war als Held; ein Boulanger, kein Napoleon. Zu der maßlosen Verbitterung, der er sich nun im Exil, erst in Paris, dann in Zürich, schließlich wieder in Deutschland, (in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er 7. April 1875 starb), mit einem gewissen grimmigen Behagen ergab, hat gewiß eine verborgene Reue und heimliche Beschämung mitgewirkt. Äußerlich freilich hielt er sich „aufrechter als je". Wie der Hjalmar der „Wildente" lebte er, von seiner tapferen Frau und seinen Kindern als Heros bewundert, ein thatenloses Leben und gab sich jener Form des Epikureismus mit jener Energie hin, wie sie fast nur die Autodidakten des Lebensgenusses besitzen. Rasch ging ihm auch jede Eigenart des Tons verloren, und in den letzten fünfundzwanzig Jahren hat er nur noch Heines Zeitsatire, meist mit wenig Glück nachgeahmt. Nur die „Arbeitermarseillaise" glückte ihm noch und manches in einer neuen Shakespeare-Übersetzung. Daß dieser Hjalmar einmal ein Dichter gewesen sei, merkte man sonst den innerlich und äußerlich ganz niedrig stehenden Schimpfversen nicht an, mit denen er bisweilen noch seine Gegner bewarf:

Selbst der große Bettelpreuße,
Bluntschli, euer Matador,
Kratzte sich, als hab' er Läuse,
Hinter seinem Staatsmannsohr.

Anfangs hatte er noch auf ein „großes Opus" hingewinkt, für das er „ein tüchtiges poetisches Kapital" zusammenbringen wollte. Nach der Revolution gab er alle Pläne auf. Eitel und hartherzig lebte er nur noch seinem Ruhm und seinem Wohlbefinden. Seinen Beifall konnte das neue Reich so freudig entbehren wie den seiner einstigen Todfeinde. Er hatte sich selbst abgethan. Und doch — lesen wir die besten Stücke der ersten Sammlung, so zuckt

unwillkürlich auch uns noch die Hand. Sie sind lebenskräftig geblieben, weil sie bei aller Flachheit wahr gewesen sind, aus einem wirklichen Gefühl gedichtet, ehrlich, sogar naiv. Er hätte der Theodor Körner der Revolution werden können; mit einem langen Leben voll bitterer Einsamkeit hat er es gebüßt, daß er einstmals dem Tode entwich.

An diese charakteristischen Figuren reihen sich zahlreiche kleinere Genossen. Da ist der produktive Robert Prutz (1816—1872), ein trefflicher überzeugungstreuer Mann mit einem leichtflüssigen Talent, der in seinen Liedern Hoffmann von Fallersleben, in seiner zum Teil glänzenden aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube" (1843) Platen folgte; der gemütvolle Ludwig Seeger (1810—1864), dem am besten die symbolische Ausdeutung kräftig gezeichneter großer Naturbilder gelang; ein Nachzügler der eigentlichen Revolutionslyriker, der kunstgewandte Ludwig Pfau (1821—1894) aus Heilbronn, ein Meister der Ballade, ein origineller Kritiker, ein unvergleichlicher Übersetzer. Ihm gelang es, die deutsche Litteratur mit einem fremden Werk wahrhaft zu bereichern: er verdeutschte den „Onkel Benjamin" des liebenswürdigen, tapferen und guten französischen Schulmeisters Claude Tillier (1801—1844) so glänzend (1865), daß dieser ebenso gemütvolle als gesinnungsvolle humoristische Roman in Deutschland berühmter und bekannter ward als in seiner Heimat.

Alles machte politische Gedichte. Der Freiherr von Helfert, der bekannte österreichische Staatsmann und Historiker, hat den „Wiener Parnaß im Jahre 1848" genau beschrieben: für jeden Tag sind zahlreiche Lieder, gereimte Satiren, Aufrufe in Versen gesammelt, jedes Gedicht ruft Entgegnungen oder Beifallsbezeugungen hervor. Über 2000 Nummern sind für ein Jahr und einen Ort belegt! So war es über ganz Deutschland. Unübersichtlich wurde der Chorus der politischen Lyriker. Man konnte gar nicht widerstehen; man mußte sich beteiligen. Da war der junge Rudolf Gottschall (geb. 1823) aus Breslau; er war dazu bestimmt, in kühler, kluger Anwendung einer sorgfältig studierten Poetik Gedichte, Romane („Im Banne des schwarzen Adlers" 1876, „Das goldene Kalb" 1880), Trauerspiele in unübersehbarer Fülle aus seiner Hand hervorgehen zu lassen, historische und zeitgemäße; vor allem aber war es sein Beruf, als geschickter Schachkünstler elegant geschnitzte Lustspielfiguren auf dem Brett hin- und herzuschieben („Pitt und Fox"

1865) und daneben umfangreiche litterarhistorische und ästhetische Werke („Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ 1855, „Poetik“ 1858) mit einer erstaunlichen Fülle charakteristischer Epitheta auszustatten. Damals aber (1848) schrieb auch Rudolf Gottschall blutige „Barrikadenlieder“. Friedrich Hebbel verfaßte politische Gedichte und Otto Ludwig und Gottfried Keller und alle Welt.

Gern wählte daneben die Satire, wie in den aufgeregten Kämpfen der Reformationszeit, prosaische Form. Deshalb lagert sich breit um die poetische Lyrik jener Tage eine umfangreiche Pamphletlitteratur. Wir nehmen das Wort hier im allgemeinsten Sinne: neben sehr bösen, persönlichen „Pamphleten“ stehen sehr ernste und bedeutsame Flugschriften. Wir erinnern nur an die berühmten beiden Staatsschriften von Johann Jacoby (1805—1877), dem „Königsberger Jakobiner“ („Vier Fragen“ 1841) und Heinrich Simon aus Breslau (1805—1860), dem bewunderten Vetter der Fanny Lewald („Annehmen oder Ablehnen?“ 1847). Scharf und klar geschrieben, sind sie doch zu trocken, um litterarischen Wert zu haben. Aber bedeutende Journalisten wie Ludwig Walesrode (1810—1889) und Guido Weiß (1822—1899) verbreiteten die radikale Überzeugung kräftig und wirksam in weite Kreise. Und J. H. Detmold (1807—1856), 1849 Reichsjustizminister, ein kleiner, etwas verwachsener Mann, dessen Kopf ein wenig an Renan erinnert, schrieb (1843) die in ihrer Art klassischen beiden Satiren „Randzeichnungen“, deren erste die Ängstlichkeit des eingeschüchterten Philisterliberalismus köstlich persifflliert, parodierte (1849) in den (von dem Maler Adolf Schrödter illustrierten) „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konstituierenden Nationalversammlung“ die wetterwendische Popularitätshascherei gewisser Volksvertreter und machte sich in der „Anleitung zur Kunstkennerschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden“ (1834) über die unreife Kunstliebhaberei und Kunstkritik lustig, die mit den überall veranstalteten Ausstellungen erwachte. Ein anderes hervorragendes Mitglied der Paulskirche, Karl Vogt (1817—1895), schrieb gegen den Göttinger Physiologen Rudolf Wagner das vernichtende Pamphlet „Köhlerglaube und Wissenschaft“ (1855), das nicht nur als Wendepunkt in der Abgrenzung zwischen Naturforschung und Theologie kulturhistorische Bedeutung hat, sondern auch rein schriftstellerisch durch den Ernst

seines Pathos wie die Kraft seiner Satire eines Lessing nicht ganz unwürdig wäre. Jahrzehnte lang dauerte diese Blüte des Pamphlets an. Die Theologie zeitigte die glänzenden Streitschriften von D. Fr. Strauß (1808—1874: „Die Halben und die Ganzen" 1865) und Johannes Ronges (1813—1887) feurigen „Offenen Brief" (1844), die Ästhetik die etwas zu stark polternden Aufsätze Fr. Th. Vischers (1807—1887: „Mode und Cynismus" 1878). Einen stark persönlichen Charakter tragen die Pamphlete, die Ferdinand Lassalle (1825—1864) gegen den Litterarhistoriker Julian Schmidt (1862) und gegen den Nationalökonomen Schulze-Delitzsch (1864) schrieb. Wir erinnern noch an den ultramontanen Polemiker Sebastian Brunner (1814—1893) mit seinen satirischen Romanen und Gedichten und angeblich litterarhistorischen Pamphleten, die an Rücksichtslosigkeit des Tons den stärksten Leistungen der Radikalen nichts nachgeben und in der Art, wie sie mit den Thatsachen umspringen, sie übertreffen. Alban Stolz (1808—1883) schrieb noch Erbauungsschriften, kurze Traktätchen, die, selbst wo sie polemisch waren, vor allem positiv gemeint sind; jetzt war der Ton der wesentlich negativen Pamphlete auch hier eingedrungen. Der Freiburger Professor war noch ein glücklicher Schüler seines Landsmanns Hebel; der Wiener Publicist Brunner hat von dem Jungen Deutschland viel und nicht das Beste gelernt. Ja der Umschwung ließ das Gebiet der wissenschaftlichen Darstellung nicht unberührt. Auch seine populären Vorträge aus der Zoologie würzte Karl Vogt mit witzigen politischen Anspielungen („Ocean und Mittelmeer" 1848, „Untersuchungen über Tierstaaten" 1851), und der große Minister v. Roon ließ in einen Leitfaden für Schüler Bemerkungen einfließen wie über Spanien und Portugal: „In beiden Staaten konstitutionell-monarchische Verfassungen, deren Inhalt zwar durch Eide und Paragraphen, weniger aber durch die Natur der Verhältnisse garantiert und daher bis in die neueste Zeit häufigen Veränderungen unterworfen ist."

All diese Männer in allen Lagern haben von Heine und besonders von Börne gelernt; dennoch ist ihr Stil ein wesentlich anderer. Statt des Schwelgens in geistreichen Arabesken, wie vor allem Gutzkow es fortsetzte, ist jetzt ein scharf und schnell zum Ziel gehender Stil herrschend. Der Klassiker des Pamphlets, der Franzose Paul Louis Courier (1772—1825) mit seinen kleinen Satiren gegen den „weißen Schrecken" der legitimistischen Restau-

ration und sein Landsmann, der geistvolle Nationalökonom Bastiat (1801—1850) mit seiner Polemik gegen die Schutzzöllner haben wohl nur etwa auf Ludwig Bamberger (1823—1899) aus Mainz eingewirkt, der in dieser Schule zum Meister des politischen und nationalökonomischen Essays aufwuchs und später besonders in der Zeitschrift „Die Nation" (seit 1888) Schüler heranbildete; bei den anderen war es eben der zunehmende Ernst der Lage selbst, der den Luxus überflüssiger Geistreichigkeiten abwerfen ließ. Der „Esprit" trat zurück — der Witz trat vor. Auch die parlamentarische Diskussion mit ihrem Bedürfnis nach rascher Wirkung half. So entstanden in den Jahrzehnten nach 1840 all jene glänzenden, oft freilich auch nur blendenden kurzen Flugschriften von überwiegend satirischem Charakter, deren das Junge Deutschland nicht fähig gewesen wäre und derengleichen man erst wieder in der Zeit der theologischen Kämpfe Lessings und der litterarischen des jungen Goethe trifft. Sie wurden mit Leidenschaft gelesen, gingen von Hand zu Hand, wurden diskutiert und auf Einzelheiten bewundert: sie wirkten, wo noch D. Fr. Strauß' „Romantiker auf dem Thron der Cäsaren" nur ergötzt hatte. In dieser Luft entstanden die neuen Witzblätter, vor allem (1848) der „Kladderadatsch", der unter der glänzenden Leitung des witzigen Humoristen und Possendichters David Kalisch (1820—1872), des geistreichen, formgewandten und eleganten Satirikers Ernst Dohm (1819—1883) und des liebenswürdigen heiteren Dichters Rudolf Löwenstein (1819—1891) Jahrzehnte lang wohl unbestritten das beste Witzblatt der Welt war; an Mannigfaltigkeit der Behandlung, sicherer Schlagkraft der Satire, Kraft des Pathos, wo es not that, vor allem aber in dem Talent, typische Figuren zu schaffen, ließ er nicht nur die deutschen, sondern auch die französischen und englischen Nebenbuhler weit zurück, zum Teil durch das Verdienst des sonst wohl überschätzten Zeichners Wilhelm Scholz. Wie weit übertraf dies Kind der Revolutionszeit seinen zahmen Vorläufer, den „Berliner Don Quixote" (1832) des Humoristen Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der zuerst den Berliner Witz zu allgemeinerer Geltung brachte und ihm in dem „Eckensteher Nante" einen typischen Vertreter erschuf! Es ist richtig, daß der „Kladderadatsch" vorzugsweise den Wortwitz pflegte — über den übrigens die geistvollsten Franzosen und Engländer nicht so verächtlich urteilen wie bei uns die witzlosesten Doktrinäre; aber er brachte ihn auch zu einer ge-

wissen klassischen Höhe. Es wäre Heines nicht unwürdig gewesen, was er über den kurhessischen Minister Hassenpflug bemerkte: „Hassenpflug bildet seit längerer Zeit den Knotenpunkt der deutschen Verwickelungen. Wann wird man sich endlich entschließen, diesen Knoten entweder gewaltsam durchzuhauen oder auf friedlichem Wege aufzuknüpfen?“ Und wie weise entschieden die Gelehrten des „Kladderadatsch“ ein andermal die viel diskutierten Rangstreitigkeiten der Heidelberger Professoren Knies und Schenkel mit salomonischer Weisheit dahin, daß der Schenkel immer oberhalb des Knies zu sitzen habe . . .

Die Luft war wirklich „mit Elektricität gesättigt“. Überall blitzte es, und für den etwas übergründlichen Geist der Deutschen war diese Gewitterluft heilsam, ja unentbehrlich zur Schulung. Wer wird aus litterarischem Interesse die Staatsschriften lesen, die nach Gentz geschrieben wurden? Jetzt aber lernte in dieser Atmosphäre Otto von Bismarck (1815—1898), daß eine wirksame Form auch dem solidesten Inhalt nicht schaden kann; unter den Einflüssen dieser „kleinen Litteratur“ bildete der größte Staatsmann des neunzehnten Jahrhunderts den funkelnden, blitzenden Stil seiner Gesandtschaftsberichte und Ministernoten aus. Es war eine Zeit, die die französische Kunst, mit wirksamen Schlagworten zu fechten, in gefährlicher Weise gelernt hatte. Wie Herweghs Dichtung fast nur Schlagwortpoesie ist, sahen wir schon; bei den Rednern geht die Sucht noch weiter. Freilich gelangen dabei glänzende Parolen, wie Stahls Feldruf „Autorität, nicht Majorität“. Dann folgte jedesmal stürmischer Beifall auf der einen, wütendes Zischen auf der anderen Seite. Bismarck hat sich wohl von den Schlagworten auch der eigenen Partei nicht sonderlich imponieren lassen, wie er denn gegen die „Legitimität“ und den „Kampf gegen die Revolution“ seines Freundes und Lehrers Leopold von Gerlach früh manches einzuwenden hat; welche Bedeutung aber solche Formulierungen als Kampfmittel haben, hat der große Redner wie nur einer gelernt, und manches Mal, wenn solche Anpassung an den Geschmack einer Versammlung ihm das durchbringen half, was er durchbringen mußte, mag er im Geist seinen Lehrern, den „Achtundvierzigern“ aus beiden Heerlagern, gedankt haben. —

Wir sind mit Bismarck schon bei der Reaktion angelangt, ein Wort, das wir zunächst nur ganz wörtlich verstanden haben möchten: bei der Gegenbewegung, wie sie aus einer Bewegung von

der Stärke der demokratischen notwendig entstehen mußte. Es ist bezeichnend, daß von ihren litterarischen Vorfechtern kaum einer in den Jahren 1810—1820 geboren ist. Dies Jahrzehnt gehört fast ganz den Liberalen; oder doch Konservativen von wesentlich religiöser Grundrichtung wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Marie Nathusius, und Sebastian Brunner. Politischer Dichter ist in erster Linie im Gegenlager nur der einzige Geibel, bis jenseits des Jahres 1821 Hilfstruppen anrücken. Denn Victor v. Strauß und Torney (1809—1899) aus Bückeburg, im Frankfurter Bundestag der verbissenste Partikularist, wäre wegen seiner Lieder und Tragödien gar nicht zu nennen, wegen seines schwachen „Fastnachtsspieles von der Demokratie und Reaktion" (1849) oder des Osterspiels „Judas Ischarioth" (1856) kaum, aber allerdings wegen seiner musterhaften Übersetzung des chinesischen Liederbuches „Schi-King" (1880). Eine ausgesprochen litterarhistorische Luft ist ja fast all den Dichtern dieser Zeit Bedürfnis. Sind sie nicht Litterarhistoriker, so sind sie mindestens Übersetzer. Die eigentliche Blüte dieser fast mehr noch im Beschauen als im Schaffen von Kunstwerken lebenden Jahrgänge ist Emanuel Geibel.

Emanuel Geibel (1815—1884) ist ein „Reaktionär" weder im politischen noch im religiösen Sinne. Kein Gedicht Geibels widerspricht den Forderungen eines gemäßigten Liberalismus, der in der That sein Bekenntnis war; freilich genügte das in radikalen Tagen, um ihn als „Hofdichter", als Reaktionär und Obskuranten gelten zu lassen. Gleichwohl ist er das Haupt einer Reaktion, aber einer litterarischen, ästhetischen. Das Bedürfnis nach reiner Kunst, die Sehnsucht nach „Schönheit" wehrt sich gegen die Übergriffe der politischen Tendenz, wie das am klarsten Strachwitz ausgedrückt hat:

Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
In dieses Meinungsstreits ergrimmter Roheit!

Es ist jetzt Mode geworden, über Geibel verächtlich abzurteilen. Man wirft ihm vor, er sei nur ein Schönmaler; Herman Grimm meinte spöttisch, an Geibel werde die Nachwelt lernen, was uns in Deutschland einmal für einen Dichter gegolten habe. Nun klingt es ja zuerst seltsam, daß man einen Künstler gegen den Vorwurf: „zu viel Schönheit!" verteidigen soll. Aber, mag es noch

so paradox klingen — der Vorwurf hat seine gute Berechtigung. Hebbel erklärt einmal, er strebe nur die Schönheit an, die aus dem Kampf hervorgehe, und wo das Ringen fehle, genügen ihm auch manche Dichtungen Goethes nicht. Hier ist, glaube ich, klar ausgesprochen, was wir Neueren bei Geibels Dichtungen vermissen. Es ist eine kampflose Schönheit, der eben deshalb die Beziehungen zu uns fehlen. Jeder Mensch hat Augenblicke rein gestimmter Empfindung und vermag deshalb einzelne „halcyonische" Dichtungen nachzuempfinden — Gedichte, bei denen die Poesie verklärend und erhellend über dem Meer der Leidenschaften schwebt. Eine ganze Sammlung aber, oder ein ganzes Dichterleben voll solcher „reiner Harmonie" macht uns nicht nur mißtrauisch, sondern läßt uns zuletzt aus dem Venusberg heraus begehren, läßt uns die Sehnsucht empfinden aus Freuden nach Schmerzen. Wir fühlen in dieser Auslese nur der Sonntage ein Verbrechen gegen die Heiligkeit des Lebens, alles Lebens; und wir werfen dem Dichter trotzig alle die Wirklichkeit ins Gesicht, die er vornehm ignorieren zu wollen scheint.

Geibel selbst war nicht ganz frei von solchen Empfindungen. Wohl hat er in der frischen Entschlossenheit der Jugend ausgerufen:

Gebt mir vom Becher nur den Schaum,
Den leichten Schaum der Reben!

Aber seine lebhafte und feurige Natur war doch nicht dazu geschaffen, immer nur zu lächeln. Er fühlte tief, was er den „Bildhauer des Hadrian" in einem seiner schönsten Gedichte sagen läßt:

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt.
Wohl bändigen wir den Stein und küren,
Bewußt berechnend, jede Zier —
Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
Nur vom Vergangnen zehren wir.
O trostlos kluges Auserlesen,
Dabei kein Blitz die Brust durchzückt!
Was schön wird, ist schon dagewesen,
Und nachgeahmt ist, was uns glückt.

Fast ganz könnte man sich diese Worte aneignen, um Geibels eigene Kunst zu charakterisieren. Nur das „bewußt berechnen"

würde jenem Sinn für die reine Form nicht gerecht, der diesem „Liebling der Grazien" zum Instinkt geworden war. Er fühlte sich selbst nicht ausgefüllt. „So lange ich allein oder doch vorzugsweise Lyriker war, habe ich in der Poesie schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innersten Wesens gefunden. Ein ziehender Klang, ein schwellender und verhallender Ton, der durch unsere Brust geht, kann unendlich beglücken; aber er schwindet vorüber, und nur zu oft folgt ihm eine blasse dämmernde Leere, eine nüchterne Erwartung der Seele." Er beschreibt das Gefühl, das uns nur zu leicht nach der Lektüre seiner Gedichte beschleicht.

Und dennoch hat nur die Lyrik ihm Kränze gebracht. Hier teilt er mit Herwegh das Verdienst, „Lied und Ton" wieder verbündet zu haben: sie haben das „auf staubigen Rollen schlafende Musenkind" wieder zum Gesang erweckt. Der Vorzeit war das freilich selbstverständlich gewesen; aber seitdem das Lesedrama herrschte, war auch das Leselied aufgekommen. Geibel verlangte wieder, daß schon beim Lesen die Melodie leicht durchklinge. Halb singend las er vor und wählte wenigstens selbst die Begleitweise seines „Lustigen Musikanten"; daß er sie gemacht zu haben glaubte, war freilich eine Selbsttäuschung: wie Max Friedländer nachgewiesen hat, ist es einfach die alte volkstümliche Melodie der wallfahrenden Binschgauer. Lieder wie „Der Mai ist gekommen" oder „Und legt ihr zwischen mich und sie" sind volkstümlich in jedem edeln Sinne des Worts; wogegen der vielgesungene „Zigeunerknabe im Norden" mit seiner billigen, aber damals im Geschmack der Zeit liegenden ethnographischen Antithese blasse Kunstlyrik ist. Unter den Liebesgedichten, den vaterländischen Heroldsrufen, den kleinen Wanderbildern, besonders denen aus Griechenland, sind Perlen genug. Zuweilen führt freilich auch die Furcht vor Überschreitung der Schönheitslinie zu einer gewissen Mattigkeit. Man vergleiche nur etwa das Ostseegedicht „Nun kommt der Sturm geflogen" mit Heines darin benutztem Stück aus den Nordseebildern — bei aller Beimischung grotesker Züge wirkt Heines Gedicht um so viel großartiger, als der Wellenschlag der Nordsee den der Ostsee übertrifft.

Auch Geibels zahlreichen Gnomen schadet der Exceß der Mäßigung. Neben vortrefflichen Sprüchlein finden wir böse Trivialitäten:

Ein ewig Rätsel ist das Leben,
Und ein Geheimnis bleibt der Tod.

So hätte auch der selige Tiedge ein lehrhaftes Gedicht schließen können.

Beim Drama genügte seine Begabung für das hübsche Dilettantenlustspiel „Meister Andrea“ (1855); wagte er sich aber an die hohe Tragödie, so zog sein Bemühen, auch die kleinsten Einzelheiten in akademischer Schönheit zu halten, seiner „Brunhild“ (1857), für die er (wie Hebbel und Ludwig!) den Schillerpreis erntete, Hebbels vernichtenden Hohn zu:

Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
Der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt;
Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
Daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt . . .

Fehlt seinen Dichtungen oft, was Goethe in Platens Poesien vermißt hatte: die specifische Schwere, so mangelte sie doch nicht seiner Erscheinung. Die künstlerische und moralische Gewissenhaftigkeit dieses fleckenlosen Charakters war in einer Zeit, in der haltlose Talente wie Herwegh und wehrlose Träumer wie Otto Ludwig dem Ansehn des Dichterberufs in der Welt Eintrag thaten, unschätzbar: er brachte den Dichternamen wieder zu Ehren auch in Kreisen, die sonst über Poeten und Kultus der Poesie die Achsel zuckten. In der vollkommenen Übereinstimmung seines Lebens mit seiner Poesie bestand, wie Karl Goedeke hervorhebt, das Specifische seines Wesens. Er war tief durchdrungen von der hohen Aufgabe der Poesie. Als einen Hohenpriester des Schönen feierte er Platen; priesterlich faßte auch er selbst die Kunst auf. Andere Lyriker suchten sich dichtend von verworrenen Gefühlen zu befreien; er dichtet nicht, wenn ihm „die reine Stimmung zur Lyrik“ fehlte, so daß von dem sonst so produktiven Sänger in zehn Monaten des wilden Jahres 1848 nur ein Gedicht kam.

Er war das geborene Haupt jedes Dichterkreises; er war ein unvergleichlicher Freund, der sich auch in litterarischer Arbeit gern verwandten Naturen gesellte: in seinen etwas weichen und oft zu „abgeklärten“, aber in der Form immer erstaunlich sicheren Übersetzungen („Spanisches Liederbuch“, mit Paul Heyse, 1852; „Fünf Bücher französischer Lyrik“, mit Heinrich Leuthold, 1862; „Klassisches Liederbuch“, anfänglich mit Ernst Curtius, 1875). Äußerlich „erregte er“, nach Jensens anschaulicher Schilderung, „trotz seiner kleinen Gestalt einen äußerst männlichen Eindruck; sein früh verwittertes mageres Gesicht mit dem mächtigen eisgrauen Schnurr-

bart und Zwickelbart hielt etwa die Mitte zwischen der martialischen Erscheinung eines Landsknechts und der vornehm feinen eines alten französischen Marquis" — wozu denn die Blutmischung zwischen dem väterlichen Germanenblut und dem Hugenottenblut der Mutter beitragen mochte. „In seinen Bewegungen war er würdig und alert zugleich, die Kleidung durchaus ungesucht — einfach, eher gleichgültig." Freilich pflegte er das Relief des scharf ausgearbeiteten Profils gern mit einem malerischen roten Fez zu schmücken und zeigte sich am liebsten im Profil, wie Bodenstedt, der ihm die wirksamen Bartformen ablernte; aber in seiner Haltung und Sprache war er von jeder Pose frei, erklärte lebhaft und tapfer berühmte Gedichte, die für Hebbel Musterstücke waren: „Des Sängers Fluch", den „Erlkönig" für schlecht, schalt auf die „böse Trias", die die Zeit verderbe, Gutzkow, Brachvogel mit seinem Effektdrama „Narciß" — und Richard Wagner, und erklärte Goedeke, als dieser bekannt hatte, Beethovens Symphonien ließen ihn kalt, dann wolle er lieber gleich den Verkehr mit ihm abbrechen, was er aber doch nicht that. Uns ist dieser lebhafte, über die Schönheitslinie hinausschlagende, Urteile improvisierende Geibel mindestens so lieb, wie der sorglich feilende, jedes Zuviel scheuende, die „Alten" allzu respektvoll verehrende Dichter!

Geibel ist (18. Oktober 1815) in Lübeck geboren und hat sich immer mit Stolz als Sohn der Hansestadt, als Sohn des deutschen Bürgertums gefühlt. Schon auf der Schule verfaßte er (1834) eine „wundersame Historie" in der Manier E. Th. A. Hoffmanns. So anzufangen, war den Talenten der Zeit natürlich: wir erinnern nur an Otto Ludwig. In Bonn und Berlin trieb er klassische Philologie und Geschichte, trat aber schon mit den Dichtern des Tages in persönliche Berührung.

In dem Turm des Hauses von Willibald Alexis wohnte dieser im ersten Stock, im zweiten der Kritiker und Romanschriftsteller Rellstab, darüber Geibel — so war er ganz in litterarische Luft gebannt. Die wichtigste Bekanntschaft aber wurde die mit Bettina. Längst suchte der junge Klassiker das Land der Griechen mit der Seele; die Hoheprieſterin des Goethekultus vermittelte ihm jetzt eine Anstellung als Erzieher bei dem russischen Gesandten in Athen. Mit Ernst Curtius (1814—1896), dem begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, reiste er (1838) nach Attika und durchwanderte die Insel- und Ruinenwelt von Hellas. Es war ein Begleiter, wie

das Schicksal ihn nicht günstiger hätte aussuchen können: der gleichalterige Sohn derselben Stadt teilte mit Geibel den reinen Idealismus einer priesterlich vornehmen Seele, die Ehrfurcht vor der schönen Form, die Hingabe an die großen Meister antiker und deutscher Poesie. Curtius hat sich auch selbst als Dichter versucht, mit geringem Erfolg; aber in der kunstvollen Nacherzählung altgriechischer Heldenschicksale hat der Verfasser der „Griechischen Geschichte“ (1857—1861) zu der lyrischen Kunst seines Herzensfreundes die Ergänzung gegeben. Seine Vorträge in ihrer kunstvoll abgerundeten und doch immer zum Gemüt sprechenden Form („Altertum und Gegenwart“ 1875 und 1882; „Unter drei Kaisern“ 1889) bilden zu Geibels poetischen Heroldsrufen würdige Seitenstücke; und sein Lebenswerk, die so fruchtbaren Ausgrabungen von Olympia, stellt wie Geibels „Klassisches Liederbuch“, an dem Curtius ja Anteil hatte, die Vereinigung von Wissenschaft und Poesie, die den deutschen Kultus der Antike charakterisiert, gleichsam symbolisch dar.

Mehr als seiner pädagogischen Aufgabe widmete Geibel sich in Athen freilich der Muse. Zurückgekehrt, hatte er an den rasch entstandenen „Gedichten“ zu ordnen die Fülle; rasch erschienen (1840), machten sie ihn mit eins zum berühmten Manne. Nach 44 Jahren (1884) ist die hundertste Auflage erschienen, und sie bedeutete kein Endziel der Verbreitung. Sein Gedicht gegen Georg Herwegh (1841), der klare, ehrliche Ausdruck seiner Feindschaft gegen die Tendenzpoesie, trug wohl dazu bei, daß Friedrich Wilhelm IV. ihm eine Dichterpension gewährte. Er hatte sich in keiner Weise darum beworben; dennoch zog die Gunst des Königs ihm erbitterte Angriffe zu, und ein Herr Karl Schwenk berechnete höhnisch aus dem Ehrensold von 300 Thalern den Wert des Dichters auf 8571 Thaler, 12 Silbergroschen, $10^2/_7$ Pfennig. Das war der Ton, den Gutzkow in die gesinnungstüchtige Presse eingeführt hatte; man wird nicht verlangen dürfen, daß er Geibel ins radikale Lager hätte hinüberziehen sollen. Freiligrath, mit dem er (1843) einen gesegneten Poetensommer in St. Goar verlebte, stand damals ja noch gerade vor seiner politischen „Wandlung“, die übrigens die beiden Dichter persönlich nicht entfremdete. Geibel lebte dann in Lübeck, von wo er seine feurigen „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein“ (1846) und seine zweite Gedichtsammlung ausgehen ließ: die „Juniuslieder“ (1848), die er so als Gabe seines Lebenssommers taufte und mit Recht allzeit für die Krone seiner Lyrik

hielt. Von jetzt ab war er der offizielle Dichterkönig, der poeta laureatus Deutschlands — in so unumstrittener Geltung, wie seit Goethe kein Dichter bei uns diesen Platz eingenommen hatte. Denn sobald König Maximilian ihn (1852) nach München berief, war er der Mittelpunkt des berühmten Poetenkreises, der sich dort gebildet hatte. Und wer Heyse, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt als Vasallen an seinem Hofe zählte — was wollte gegen dessen Macht ein einzelner Eroberer wie Hebbel, ein einsamer Grübler wie Ludwig bedeuten? Dazu war er ein milder, wahrhaft sonniger Herrscher, in dessen Gunst man sich wohl fühlte; schon seine Persönlichkeit erschwerte jedes Anfechten seiner Krone.

Man hat jenem Münchener Dichterkreis vielfach eine zu große Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Litteratur zugeschrieben. Die nationale Wendung vor allem ist von den revolutionären Lyrikern mit ihrer kräftigen Betonung der politischen Ansprüche Deutschlands viel stärker ausgedrückt worden, als von dem überwiegend kosmopolitischen Münchener Kreise mit seiner „Italomanie" (wie es Adolf Bartels nennt); und selbst die neue Naturalisierung der Gestalten unserer Vorzeit haben Richard Wagner und Friedrich Hebbel jedenfalls stärker bewirkt als Geibel, Scheffel und Dahn. Groß sind die Verdienste dieses Kreises aber dennoch; nur liegen sie nach ganz anderer Seite. Wir möchten Geibel in seiner fehlerlosen, aber leicht etwas kühlen Kunst mit dem Franzosen Leconte de Lisle vergleichen; um diesen sammelten sich (1859) die „Parnassiens", die Männer, die gegenüber der Ausnutzung der Poesie zu politischen oder sonst äußeren Zwecken die (übertreibende) Formel „l'art pour l'art!" auf ihre Fahne schrieben, die der „genialen" Verwahrlosung der Form gegenüber die guten Rechte von Metrum und Reim verteidigten. Das hat Geibel mit gleichem oder größerem Erfolg bei uns gethan, und die Münchener Dichterfreunde waren seine Helfer. Was Geibel von Platen rühmt: „Er deutete mit jeder leisen Wendung, ein Fackelträger, nach dem Reich des Schönen", das ist Geibels eigener Ruhm — wie es seine Schwäche war. Seine Schwäche, weil er es allzu wörtlich nahm mit dem „mit jeder leisen Wendung"; seine Stärke und sein Ruhm, weil es eine Zeit war, in der es so schwer wie nötig war, nach dem Schönen zu deuten. Dann aber hat der Münchener Kreis noch eine weitere Bedeutung: zum erstenmal seit den Tagen von Weimar hatte die Litteratur wieder einen centralen Herd. Statt der zufälligen, bald

auseinanderstiebenden oder in sich zerfallenden Dichterkreise in Berlin und Dresden und Leipzig und Hamburg war hier eine feste Vereinigung, von einem edeln König in bestimmter Absicht zusammenberufen und dieser Absicht eingedenk. Wie einst Karl der Große seine „Akademie" schuf, damit in dieser Genossenschaft von Dichtern und Kunstfreunden die Kultur seines Reiches eine sichtbare Spitze habe, damit Muster für die Produktion und Vorbilder für den künstlerischen Genuß erzogen würden, wie Hermann von Thüringen auf der Wartburg einen Herd neuer Kunstübung aufrichtete, so hatte der Wittelsbacher die „Nordlichter", wie sie die bayerische Abneigung gern nannte, ins Land gerufen und mit einheimischen Künstlern wie Kobell vereint. Die Geibel, Heyse, Bodenstedt, Dingelstedt, die Giesebrecht, Sybel, Riehl, Liebig sollten den festen Kern einer geistigen Aristokratie bilden, wie sie dem durch Ludwig I. etwas plötzlich zum Kunstlande erhobenen Bayern noch fehlte. Niemand hat dies Ziel fester als Geibel im Auge behalten; daß aber eine so erlauchte Tafelrunde ihn bei den Symposien umgab, denen der König nie versäumte beizuwohnen (die er aber absagte, wenn Geibel verhindert war), das hat die Wirkung natürlich verzehnfacht. Es bildete sich endlich einmal wieder eine feste künstlerische Tradition heraus, ein sicheres Kunsturteil wenigstens in technischen Fragen. Für unser originalitätssüchtiges Künstlervolk, bei dem jeder sich verpflichtet fühlt, alle Gesetze neu zu erfinden, war das kein geringer Vorteil; höher aber als das direkt Erlernbare war das ideale Moment dieser poetischen Gralgenossenschaft zu schätzen. Geibel hat auch eine Ehrenprofessur an der Universität bekleidet (wie Redwitz) und Metrik und Poetik gelesen; er saß im Kapitel des neugestifteten Maximilianordens; er war der geborene Censor und Vorkritiker für den ganzen Kreis. Hier heiratete er; freilich forderte das sonst ihm so gnädige Schicksal nach wenigen Jahren die Jugendgeliebte wieder von ihm. Dann, nach der Thronbesteigung des Königs Ludwig, erkaltete das Verhältnis zwischen Fürst und Dichter; bei der Parteinahme „für oder wider Richard Wagner" entschied die Krone gegen Geibel und seine Freunde. Politische Gegensätze kamen hinzu: der Norddeutsche begrüßte freudig die Einheitsbestrebungen, die der König von Bayern noch anfeindete. Geibel gab seine Stellung und sein Jahresgehalt auf und kehrte (1868) nach Lübeck zurück, wo er mit großen Ehren aufgenommen wurde und wahrhaft fürstlichen Ansehens genoß. Der

König von Preußen verdreifachte ihm, was der von Bayern ihm einst gegeben hatte, und brachte ihm viel mehr: das ersehnte Glücksgefühl, in einem starken, einigen Deutschland zu leben. Man feierte im ganzen Lande Geibel als den Herold des neuen Reiches und verzieh es gern dem Herold, daß er nur noch wenige Töne in seiner Trompete hatte, wie sie neue Sammlungen („Gedichte und Gedenkblätter" 1864, „Heroldsrufe" 1871, „Spätherbstblätter" 1877) erklingen ließen. Als ein Liebling seiner Nation ist er nach langen, schweren, aber tapfer und kräftig getragenen Leiden fast siebzigjährig (6. April 1884) gestorben.

Nach Heine und Freiligrath ist Geibel der dritte große Anreger der neueren deutschen Lyrik; Storm hat seinen Einfluß vielleicht erreicht, schwerlich Scheffel. Man kann behaupten, daß alle formstrengeren Lyriker von ihm gelernt haben. Stark gewirkt hat er vor allem auf die große Gruppe der lyrischen Epiker, Storm und Heyse, Jensen und Lingg und Grosse; aber auch weiterhin auf die klangfrohen Lyriker der neuesten Zeit wie Falke und Busse, auf Detlev v. Liliencron, auf viele andere; hat doch sogar Arno Holz, der leidenschaftlichste Verfechter des doktrinären Ultranaturalismus, mit einem „Gedenkbuch" für Geibel seine Bahn eröffnet. Dieser Einfluß zeigte sich vor allem in technischen Dingen, doch auch in der ganzen Auffassung des Dichterberufes; in der Überschätzung der „reinen Lyrik", aber auch in der Neigung zu lyrischen Dramen. Im ganzen ist Geibels Wirkung überwiegend heilsam gewesen, erzieherisch, mäßigend, sammelnd. Eine Schulung von dieser Art wird den großen Talenten zwar nicht so viel bieten können, wie etwa der stürmische Einfluß der Romantik, setzt sie aber auch nicht den Gefahren aus, unter denen Arnim, Brentano, Immermann zu leiden hatten. Für mittlere Begabungen aber kann die Mahnung zu bestimmten Idealen, die Warnung vor lässiger Bequemlichkeit sehr heilsam sein. Und nur dann hätten wir ein Recht, die gute Mittelware unter den Dichtern vornehm ganz zu verurteilen, wenn wir selbst alle Leser von erstem Range wären.

Für die mittleren Begabungen aber war immerhin auch hier eine doppelte Gefahr vorhanden. Eine Überschätzung der äußeren Form konnte zu einer völligen Vernachlässigung der inneren führen; und der litterarische Charakter der Schule konnte eine exklusive „Bildungspoesie" zeitigen. Beispiele für beide Irrwege fehlen nicht. Schon das undramatische, weil rein lyrische Drama der Geibelschen

Schule zeigte den ersten Mangel: die „schöne" Form verdarb hier die charakteristische, das Ideal der Glätte zerstörte die Kraft, die das Bühnenspiel nicht entbehren kann. Das gilt für Geibels eigene Dramen, ebenso aber für die von Schack und Kruse, von Grosse, von Heyse, dem nur ausnahmsweise der kräftigere Ton von „Colberg" und „Hans Lange" glückte. Aber der Meister hatte wenigstens auf dem lyrischen und dem lyrisch-epischen Gebiet ein feines Gefühl für das Geheimnis der Form und vergriff sich nicht leicht so ganz in dem „Ethos" einer metrischen Gestaltung, in der Eigenart der Form, die der des Inhalts entsprechen muß. Gerade hierin stand er hoch über der Willkür, mit der Immermann oder Hebbel oder später Hamerling beliebige Rhythmen zur Einkleidung ihrer Gedanken wählten. In diese Willkür fielen aber manche „Münchener" zurück, vor allem bei dem wechselvollen Spiel der Metra in längeren Epen. Lingg vergriff sich nur darin, daß er seine „Völkerwanderung" überhaupt reimte; aber Grosse kam mit seinem „Volkramslied" zu einem unorganischen Gemisch der Metra und Rhythmen, das nur selten den wechselnden Inhalten, öfter dem bloßen Spiel mit der Form entsprang. Auf diese Weise kam das „gereimte Epos" auf eine gefährliche Bahn, und bei geringerer Buntheit der Formen haben Neuere wie Heinrich Hart in seinem „Lied der Menschheit" und Gerhart Hauptmann im „Promethidenlos" die charakteristische Form nicht minder störend verpaßt als Schack und Grosse oder ihr Nachfolger Heinrich Kruse (geb. 1815), dessen „Gräfin" (1868) sogar für den Schillerpreis vorgeschlagen ward.

Jahrelang drängten sich nun zumal auf unseren Hoftheatern die „Oberlehrer-Tragödien". Schließlich hatten sie doch die Ausdauer des Publikums erschöpft, und als Opfer der berechtigten Ungeduld fiel Franz Nissel (1831—1893), der letzte Geibel-Dramatiker, aus dem man dann unter Anleitung seiner Selbstbiographie (erschienen 1894) einen Märtyrer gemacht hat. Und doch erhielt seine „Agnes von Meran" (1877) noch neben einem Werk Anzengrubers den Schillerpreis — ein Epigone der Epigonen ward gekrönt in dem Moment (1878), da neues Drama, neue Kunst, neues Leben schon so herrisch und vernehmbar an die Thür pochten!

Wie Kruse für die Überschätzung der äußeren Glätte, so ist Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) für die Überschätzung der litterarischen Kultur der Typus. Geibel war durch seine Liebe zum Volkslied vor der reinen „Kulturdichtung" behütet

worden; der volkstümliche Zug, die Freude an der singbaren Melodie ließen zwischen seinem Lied und dem Verständnis des Volkes keine Schranken aufrichten. Schack dagegen war fast ein Feind des Volksliedes, jedenfalls der Erste, der sich mutig gegen den allerdings oft bis zur Phrase getriebenen Kultus der „stammelnden Volkspoesie" aussprach — darin ein Vorläufer der Kunstkritik Stefan Georges und seiner Freunde. Schack gleicht den Dichtern der Humanistenzeit mit ihrer Verachtung des „vulgare eloquium"; er dichtet nur für die Gebildeten, für die Gebildetsten. Er läßt uns daher auch kalt wie ein neulateinischer Poet: die Kunst mögen wir bewundern, aber wir bekommen kein inneres Verhältnis zu ihr.

Als Persönlichkeit war auch Schack hervorragender denn als Dichter. König Max berief (1855) den gelehrten, vielgereisten mecklenburgischen Edelmann in seine Residenz, und keine Berufung ist für Stadt und Land segensvoller geworden. Der reiche Kunstfreund, der in Lektüre, Übersetzung, Studium längst ein Museum der Weltlitteratur um sich aufgebaut hatte („Spanisches Theater" 1845; „Heldensagen des Firdusi. Aus dem Persischen metrisch übersetzt" 1851; „Romanzero der Spanier und Portugiesen", mit Geibel, 1860. — „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", 1845—1846; „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien" 1865; „Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare" 1893), errichtete jetzt in seinem Münchener Schloß die schönste und wertvollste Gemäldesammlung, die in Deutschland ein Privatmann besaß, seit die Brüder Boisserée ihre altdeutschen Gemälde nach eben diesem glücklichen München verkauft hatten. Künstler, von deren Bedeutung weite Kreise noch keine Ahnung hatten, wie Feuerbach und Böcklin, stellten ihre Bilder neben hervorragende Vertreter früherer Kunstepochen wie den phantasie- und gemütvollsten der Romantiker, Moritz von Schwind, und den genialsten der Nachklassiker, Bonaventura Genelli. Lenbach kopierte für die Schacksche Galerie Meisterwerke der alten Italiener. So schuf der fürstliche Mäcen der deutschen Kunst eine Heimstätte, wie sie sie in den Staatsmuseen damals noch vergeblich suchte. Es war doch eine schöne Zeit, als der Kultus des Schönen solche Früchte trug, als Böcklins herrlicher „Einsiedler" und Feuerbachs „Hafis am Brunnen" dem deutschen Volk in würdiger Aufstellung zur Schau gegeben wurden, während Ernst Curtius' berühmter Vortrag über Olympia (1852) die Saat ausstreute, die uns später den Hermes

des Praxiteles ans Licht bringen sollte, oder während im äußersten Norden Deutschlands ein anderer Edelmann, Fritz v. Fahrenheid, auf seinem ostpreußischen Gut Beynuhnen in großem Sinne die statuengeschmückten Landsitze Ciceros oder Hadrians nachbildete und dem geistvollen Philologen Karl Lehrs seine pompejanischen Lampen im Schloß zeigte! Man nennt dies jetzt „alexandrinisch“ und will nichts von Nachbildungen der Antike wissen; es war doch mehr als Nachbildung: in Böcklins Landschaften, in Lenbachs Porträts ward es zu wirklicher Renaissance!

Diese Galerie, die Schack dem Deutschen Kaiser vermachte, bleibt sein größter Ruhmestitel. Mag noch so oft Rat und Anleitung Anderer, z. B. Heyses, sein dilettantisch schwankendes Kunsturteil geführt haben — die Ausführung war sein Werk, und in einem lesenswerten Büchlein („Meine Gemäldesammlung“ 1884) durfte er mit Stolz die Geschichte seines Museums erzählen. Seine Dichtungen aber bilden ein Museum, in dem die Kopien nicht gelungen und die Originalwerke spärlich sind. Jene für die ganze Zeit so charakteristische Freude an der bunten Breite der Welt bringt hier zu orientalisch greller Farbenhäufung zusammengedrängte Proben aus aller Welt Enden zusammen. Immer ist er auf Reisen, in seinem gelungensten Werk, der kunstvoll gereimten Geschichtsphilosophie „Nächte des Orients“ (1874), wie in den Epen. In alle „malerischen Partien“ der Weltgeschichte führt er seine tragische Muse. Die Formen borgt er sich von allen Seiten. Nur in der Lyrik begegnet zuweilen ein eigener Ton (wie in dem schönen Gedichte: „Wenn flüchtig wir einander nahten, war deine Rede scheu und karg“); in den größeren Werken aber gehört dem Verfasser nur eins, das wir freilich nicht gering schätzen wollen: die Grundanschauung, die feste Überzeugung von dem langsamen, aber stetigen Fortschritt der Menschheit zur Schönheit, zur Kultur und Harmonie, die begeisterte Freude an diesem viel geschmähten Säkulum und dem, das ihm folgen soll:

Glorreich herrliches Jahrhundert, das im königlichen Flug
Reigenführend du dahinschwebst vor der Menschheit Siegeszug!
Ja, Vollender du von allem, was wir hoffend nur geahnt,
Dem die Weisen und die Helden jederzeit den Weg gebahnt.

Der Münchener Kreis war überhaupt durchaus beseelt von einem Liberalismus, der freilich eine leicht aristokratische Färbung trug. Einen akademischen Liberalismus vertrat der offizielle

Philosoph und Ästhetiker der Genossenschaft, Moritz Carriere (1817—1895), in seinen zahlreichen von etwas süßlicher Eleganz erfüllten Büchern und Vorträgen. Nur Riehl hatte romantisch-konservative Neigungen, stand aber doch jeder Orthodoxie, zumal der religiösen, fern. Aber es war natürlich, daß die Reaktion gegen Herwegh und seine Genossen nicht auf ästhetische Fragen beschränkt blieb. Auch die politischen und religiösen Gegner seiner Richtung mußten in der Litteratur Wortführer finden. Natürlich ist es aber auch und wird sich deshalb in solchen Fällen wiederholen, daß im radikalen Lager mehr Talent zu finden ist, als im gemäßigten und konservativen. Das Unbedingte, das Neue, Verheißende wird für künstlerische Gemüter immer eine stärkere Anziehungskraft ausüben als alles, was schon vorhanden ist und was deshalb notwendig auch Einschränkungen, Zeichen von Veraltung, Erinnerungen an enttäuschte Hoffnungen mit sich führt. Auch das versteht man leicht, daß die stärkeren Talente im Lager des Alten dem weiblichen Geschlecht angehören, dem konservativeren, das das Wirkliche mit schmückender Treue zu umgeben liebt, während der Mann lieber das Erhoffte mit stürmendem Eifer erobern will. Erst Strachwitz lehrte die konservativen Parteigänger die beredte Sprache stürmisch-poetischen Angriffs; bis dahin schrieben die Angreifer unkünstlerisch (wie Victor v. Strauß und Sebastian Brunner), die wirklichen Dichter wesentlich verteidigend, zurückhaltend (wie Sturm und Marie v. Nathusius).

Die beiden frommen Lyriker Julius Sturm (1816—1896) und Leberecht Dreves (1817—1870) stehen an Talent hinter den Kreuzesstürmern Sallet und Herwegh weit zurück. Julius Sturm aus Köstritz verrät in seinen Gedichten voll aufrichtiger Empfindung nirgends, daß er (1841—1843) in Heilbronn in freundschaftlichem Verkehr mit Kerner und Lenau lebte: so ganz unoriginell, so schwächlich im Ton, so selten von einem kräftigeren Herzschlag durchdrungen, ziehen seine Lieder in langer, frommer Monotonie dahin — eine endlose Prozession, in der wir kaum einen Charakterkopf erblicken. Interessanter ist der Konvertit Leberecht Dreves aus Hamburg, Blüchers Patenkind und als Dichter (1849) von Eichendorff aus der Taufe gehoben. Wie Schack kam er vom Rechtsstudium zur vielseitigen Lektüre und zur Übersetzung fremder Poesie, besonders altchristlicher Hymnen. Früh veröffentlichte er Gedichte; neben dem Einfluß Eichendorffs

zeigen sie Reminiscenzen aus anderen Dichtern, Goethe, Stolberg, Heine, gegen die er sich nie genügend gewahrt hat („Warte nur, wie balde senkst dein müdes Haupt auch du". „Sohn, hier hast du meine Wehr.") Eine innere Verwandtschaft zog ihn, den romantischen Träumer, zur katholischen Kirche, in die er 1845 eintrat. Er hat dann vorzugsweise geistliche Gedichte verfaßt. Dreves ist der typische Vertreter äußerlicher Virtuosität. Wie in einer Dorfkirche das Madonnenbild mit Goldschaum und Silberflittern behängt wird, so überdeckt er seine unselbständigen Gedanken mit klirrendem Reimspiel:

Auf den Bergen die Burgen,
Im Thale die Saale,
Im Städtchen die Mädchen —
Einst alles wie heut;

oder mit der neu auftauchenden Allitteration, die Richard Wagner und Wilhelm Jordan in die Mode bringen sollten:

Weich wehend wie westliche Winde,
Sanft säuselnd wie Schilfrohr im See,
Labt Liebe und lächelt noch linde,
Wenn Wonne sich wandelt in Weh . . .

Dies jeden poetischen Gedanken übertäubende Reimgeplätscher bedeutet für die Lyrik, was für das Drama die leere „schöne Diktion": ein betrügerisch auf die kahle Wand geklebter Stuck, der beim ersten Windeshauch abfällt und die kahle Mauer sehen läßt. Nur wo sich Dreves einmal entschließt, schlicht zu sein, wie in wenigen Trauer- und Andachtliedern, da erhebt er sich über den Dilettantismus dieser äußerlichen Ornamentation.

Ungleich selbständiger sind zwei Schriftstellerinnen, die den Roman zum konservativen Kampfmittel gegen das revolutionäre Lied machen. Zwar die anonyme Verfasserin des berühmten Zeitromans „Eritis sicut Deus" (1854) knüpfte an jungdeutsche Tendenzepik an, als sie sich in wilden Erfindungen über die entsittlichende Wirkung des Subjektivismus erging und dabei das traurige Eheleben des Ästhetikers Vischer zum Stamm der Geschichte machte. Aber Marie v. Nathusius (1817—1857) zeigte einer Zeit, für die die Psychologie eine unbekannte Gegend wurde, mit seltener Kraft ihr Talent der Menschenbeobachtung. Die Tochter eines magdeburgischen Geistlichen, begleitete sie ihren Vater auf Visitationsreisen und prägte sich Leben und Art des Landadels

und der Dorfbewohner ein. 1840 verlobte sie sich mit Philipp Nathusius, dem Sohn eines großen Fabrikherrn, dem „Ilius Pamphilius" der Bettina, der nach der Revolution die Leitung des in seiner Art ganz vortrefflichen konservativen Agitationsorgans „Volksblatt für Stadt und Land" übernahm. Für dies steuerte sie Kindergeschichten und Märchen bei, dann Erzählungen für junge Mädchen, und als eine solche war auch das „Tagebuch eines armen Fräuleins" (1853) gedacht. Es ist ein Roman von größter Zartheit, in der Schilderung der inneren Kämpfe zwischen Stolz und Demut so wahr, in der Darstellung des allmählichen Erwachens der Liebe in einem verschüchterten Mädchenherzen so fein, in der Vorführung der Nebenfiguren (trotz ziemlich starker Schattierung des „Bösen") so künstlerisch abgerundet! Ihre berühmte Altersgenossin Luise von François hat wohl größere Werke geschaffen, aber keines, das so wie dies fleckenlos wäre. Vor dem Hauch warmen Gottvertrauens und demütigen Gehorsams, der dies Buch beseelt, wird sich auch der Andersdenkende mit der Ehrfurcht beugen, auf die jede ehrlich bekannte und voll durchgeführte Überzeugung gutes Recht hat. Zahlreiche andere Geschichten erreichten dies Meisterwerk nicht, doch wird auch ihnen hohe Kunst nachgerühmt, zumal ihrem letzten Werk, „Elisabeth" (1858). Jung ist sie gestorben; aus ihrem Nachlaß erschienen noch „Hundert Lieder, geistlich und weltlich, ernsthaft und fröhlich".

Stark und fest stehen die Dichterinnen dieser Epoche da: Betty Paoli, Luise v. François, Marie v. Nathusius; schwankend und unsicher die Männer ihrer Partei: Dreves, Strachwitz, Redwitz. Keiner von ihnen, dessen Entwickelung nicht einen Bruch aufwiese, mag auch bei Dreves die Konversion sich stetiger, organischer vollzogen haben, als bei Redwitz der Austritt aus dem orthodoxen Lager.

Es ist üblich, von Moritz Graf v. Strachwitz (1822—1847) im Ton einer gewissen mitleidigen Anerkennung zu sprechen. Goedeke meint, Strachwitz habe wohl für Balladen eine glückliche Hand gehabt, in Liedern aber habe er sich immer vergriffen; und selbst sein alter Freund Fontane erklärt, er sei von seiner Bewunderung Strachwitzens fast ganz zurückgekommen. Nun, ein großer Dichter war Strachwitz sicher nicht; aber ich zweifle, ob man auch nur Freiligrath so benennen kann. Und soll durchaus gemessen werden, so bin ich geneigt, seine ursprüngliche Begabung höher zu schätzen als die Geibels. Man darf nur nicht vergessen,

daß Strachwitz starb, bevor er seine „Juniuslieder“ schreiben konnte! Er nannte seine erste Sammlung „Lieder eines Erwachenden“ (1842); der Zwanzigjährige blickt hier wirklich eben erst in den Tag hinein. Er war einer der vornehmsten Adelsfamilien Schlesiens entsprossen (geb. 13. März 1822 zu Peterwitz bei Frankenstein), hatte in Breslau und Berlin Jura studiert, in der Hauptstadt aber vor allem im „Tunnel“, der berühmten Dichtergesellschaft, Gedichte angehört und vorgelesen. Fontane, Kugler, Heyse, besonders aber als Hauptperson des Kreises Scherenberg umgaben ihn hier; das kurze epische Gedicht ward in erster Linie gepflegt, und Strachwitz erntete mit seinen Balladen reichen Beifall. Nach der Heimkehr besuchte ihn (1844) Geibel auf seinem Gut und gab ihm gewissermaßen Privatunterricht in der Dichtkunst, ohne daß sie zu großer Intimität hätten gelangen können. Auf einer Reise nach Italien erkrankte Strachwitz in Venedig und starb auf der Heimreise (11. Dezember 1847) in Wien. Aus seinem Nachlaß wurden „Neue Gedichte“ (1848) herausgegeben, dann (1850) eine Gesamtausgabe, die sein Landsmann und Schulfreund Karl Weinhold mit einer vortrefflichen Einleitung versah.

In der Grundstimmung berührt sich Strachwitz mit Geibel. Auch ihm ist die Poesie eine priesterliche Kunst und eine patriotische; in der Verehrung Platens begegnen sie sich wie in der Sehnsucht nach einem starken Deutschland. Auch ihre politischen Stellungen sind mindestens eng benachbart. „Strachwitz war ein freisinniger Aristokrat,“ sagt Weinhold, „der den deutschen Staat wollte, unabhängig vom Auslande, namentlich von Rußland, stark und einflußreich wie unter den kräftigsten der alten Frankenkaiser, und innerlich fest, gegen die Aufwiegler gerüstet durch Vertrauen zwischen Volk und Regierung.“ Wenn wir ihn dennoch nicht neben Geibel, sondern in die vorderste Reihe der antirevolutionären Dichter gestellt haben, so geschah es deshalb, weil die Feindschaft gegen den eigentlichen Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, die Grundnote seiner Poesie ist. Hier ist Strachwitz der echte Erbe der Romantik. Glühend haßt er die Mittelmäßigkeit, den „Tod des freien Mutes in Rat und That, in Fried' und Streit“, und er sieht sie verkörpert in dem „Ellenkrämertum“. Nach einer That verlangt er glühend, daß endlich der Degen Flammen sprühe; denn nur durch Blut und Eisen, durch „deutsche Hiebe“ kann Germania, das von ihm herrlich gepriesene „Land des Rechtes, Land des

Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes“ errettet werden, errettet von all den Gefahren: dem Tartarenzar, den Pfaffen, den Marats. Fast möchte er zuweilen verzweifeln, und die Angst um Deutschlands Zukunft hat nie reineren, volleren Klang gefunden als in dem prachtvollen Gedicht „Der Himmel ist blau“ — dem schönsten Lied aus Herweghs Schule; denn von Herweghs Kunst der Strophenteilung und des Refrains hat der junge Poet so gut wie von Platen gelernt, während sich Freiligraths Einfluß nur gelegentlich (wie in der prachtvollen „Jagd des Moguls“) spüren läßt, Lenau, Anastasius Grün, Sallet bewundert, aber nicht nachgeahmt wurden. Mit diesen liberalen Dichtern verband unsern romantischen Aristokraten vor allem der Haß gegen die Kleinlichkeit der Gegenwart. Und jene Augenblicke der Verzagtheit waren doch Ausnahmen; im Grunde der Seele stand die Überzeugung von Deutschlands großer Zukunft fest, von der Befreiung durch die That, und als einer der ersten (dem dann besonders J. G. Fischer in einem oft citierten Gedicht folgte) hat er den großen Einiger des Vaterlandes prophezeit:

So kommt es, ihr Männer des ewigen Nein,
So kommt's, ihr Tyrannenvertreiber:
Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webt mit Fleiß und List
Eure Schlingen ineinander;
Wenn der gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Hier haben wir den ganzen Strachwitz: den ritterlichen Feind der Schreier und Schreiber, der tapfer für das Recht des Zweikampfes und jeder kühnen That eintritt, den Patrioten, den Kämpfer.

Diese Lust an der tapfern That ist es auch, die seinen Balladen ihre außerordentliche Kraft giebt. Die Geibels nehmen sich daneben gar bläßlich aus, und Strachwitz könnte bei seiner Herausforderung der „Zarten“ wohl auch an die mißglückte Freundschaft mit Geibel gedacht haben. Der Stiefbruder Sallets hatte ihm die von diesem unternommene Übersetzung der altenglischen Balladensammlung des Bischofs Percy verschafft, und hier vor allem hat Strachwitz den starken Schwertschlag seiner Heldenlieder gelernt, den bei der Nachahmung der gleichen Vorbilder Fontane selten, Geibel nie erreicht hat. Das macht: ihn freut an der Ballade nicht das Erzählen, sondern das Miterleben. Gleich ist er mitten drin im Kampf, schlägt mit

Douglas auf das „Heidengesicht“ oder reißt das Tuch von der Wunde: „Nun grüße dich Gott, Frau Minne“. „Es ist im Gange des Strachwitzischen Verses ein eigentümlicher Schwung,“ sagt Weinhold: es ist der Schwung einer stürmischen Seele, die in jedes Wort ihr ganzes Verlangen legt.

Rasch und stürmisch rollen auch seine Verse „mit mehr als deutscher Schnelle“ einher und schöpfen in kurzen Zwischenversen Luft von der atemlosen Hast, wie in dem wunderschönen Gedicht „Die Rose im Meer“; und unwillkürlich teilt sich uns ihr Rhythmus mit, wie er es selbst in einem Liebeslied schildert:

Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu —

Und ehrlich, gerade bekennt er auch seine Sünden, wie in dem ernsten Gedicht „Böses Gewissen“, seine Schwächen, wie in jenem „Wie gerne dir zu Füßen“. Ganz wie er ist, tritt er vor uns hin: ein zum Leben Erwachter, zum Kampf und zum Genuß des Lebens. Wie viel näher tritt uns diese warmherzige Jugendlichkeit als die kalte „reife Kunst“ der Schack und Bodenstedt! Wir wiegen uns mit seinen Terzinen aus Venedig in der Gondel, träumen mit dem todkranken Dichter, der sich, in die Kissen zurückgelehnt, sonnt, und fühlen ihm seinen Haß gegen Schreiber und Krämer und Eisenbahn nach. Er war ein Liebling der Frauen; er sollte auch ein Liebling unserer Jugend sein!

Mit Strachwitz war Heinrich v. Mühler (1813—1874) aus Brieg eng befreundet, der im „Tunnel“ seine bekannte, aber viel zu pompöse Ballade „Zu Quedlinburg im Dome“ vorgelesen haben mag, gerechteren Ruhm aber mit einem der vortrefflichsten Studentenlieder geerntet hat, die wir besitzen: „Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus“. Als der fleißige und wohlwollende Beamte der frömmste und orthodoxeste Kultusminister geworden war, den Preußen seit lange besessen hatte, haben seine Gegner ihm dies lustige Lied oft vorgehalten, so in einer wirksamen Flugschrift („Ein Kultusminister, der seinen Beruf verfehlt hat“, 1872) der fortschrittliche Abgeordnete Parrisius. Mit Unrecht, glaube ich. Die Feindschaft gegen den „Bourgeois-Liberalismus“, wie sie Bismarcks „rechte Hand“ Lothar Bucher, Strachwitz, Mühler jeder in seiner Art bekundet haben, verträgt sich mit einer trinkfröhlichen Studentenlust sehr gut; haben doch beide in einer philisterfeindlichen Romantik ihren Nährboden!

Während sich so der politische Kampf in der Dichtung abspiegelte und der aristokratische „Graf" durch seine Parteinahme sich die Popularität verscherzte, die unbedeutendere Demokratendichter ernteten, ging von den Tagesfragen fast unbewegt eine ernste und große Frauenseele stolz ihre einsamen Wege. Vielfach zwar berührt sich in ihrer Auffassung der Zeit Betty Paoli (1815—1894) mit Strachwitz. Auch sie hat die Utilitarier gescholten; sie hat ihre Balladen aus dem Lager der Vendée und der Jacobiten geholt in einer Zeit, da die Legitimität so unpopulär war wie möglich. Aber sie hat auch ihre eigene Zeit geliebt:

Ich bin ihr Kind und nicht ihr Richter!
In meinen Adern wallt ihr Blut —

und um ihrer Humanität willen hat sie die „vielgeschmähte Gegenwart" als echt christlich gepriesen. Denn sie stand wirklich über den Parteien; Alt und Neu verschwanden ihr vor dem Ewigen, und die eine große Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit" schien ihr für jede Zeit und für jeden Tag die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, und sie durfte es, denn als die große Dichterin starb, war Betty Paoli ihre einzige Erbin; wie ihr wieder mit vollem Recht Marie von Ebner-Eschenbach die Grabrede hielt und nur sie. Wo aber die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem leidenschaftlichen Willen zu glauben niedergekämpft hatte, da stand der Sprößling anderer Zeiten und anderer Verhältnisse wehrlos dem Zweifel gegenüber. Sie suchte und fand dann eine Versöhnung in dem christlichen Pantheismus des Angelus Silesius.

Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist (30. Dezember 1815) in Wien geboren; von der berühmten „leichten Art" der Wiener hat wohl aber niemand weniger besessen als sie. Dingelstedt gehörte in das „Capua der Geister"; sie schien dahin verbannt, so liebevoll auch Wien sie immer umhegt hat. Zwei Erlebnisse haben ihr Schicksal bestimmt — und ihre Poesie. Der Vater, ein angesehener Arzt, starb früh und scheint das Herz seines Kindes nicht besessen zu haben, das dagegen leidenschaftlich an der Mutter hing. Diese geriet in Armut, als Elisabeth fünfzehn Jahr alt war; zugleich bemächtigte sich ihrer eine nervöse Unruhe, die sie von Ort zu Ort führte. Als die Tochter als Erzieherin (1833—1835) nach Rußland ging, ließ sie die Mutter nicht von sich, und ihr opferte sie dann die Stellung, da die alte Frau die fremde

Einsamkeit nicht vertrug. Sie ward in Wien Gesellschaftsdame bei der Fürstin Schwarzenberg, der Witwe des Siegers von Leipzig (1843—1848), und hat dann, nach längeren Reisen, im Hause einer treuen Freundin gefunden „was wohl die Erfüllung des Traumes eines jeden Schaffenden ist: alle Annehmlichkeiten, alles Behagen des Familienlebens ohne eine seiner Verpflichtungen". Von Liebe und Ehrfurcht umgeben hat hier in voller Geisteskraft, wenn auch körperlich gelähmt, die Dichterin fast das achtzigste Jahr erreicht (gest. 5. Juli 1894), ganz dem Leben und dem Schaffen hingegeben, unermüdlich im Genuß ihrer Lieblingsbücher (bei ihr gehörte noch Schiller dazu, der sonst „unmodern" zu werden begann) und versunken in die Betrachtung des Weltlaufs.

Betty Paoli ist stark didaktisch, wie Geibel, wie Freytag, und doch aus anderer Wurzel. Eine schwere Erfahrung fiel in ihr Leben noch nach jener Verarmung und ihren Folgen — Erfahrungen beides, die sie mit der edlen Dichterin der „Letzten Reckenburgerin" teilte. Sie durchlebte eine tiefe leidenschaftliche Liebe — und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dies Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechts bildet nicht nur, wie R. M. Werner gezeigt hat, das Grundmotiv fast all ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge" 1844), sondern es erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Als die erste Sammlung (1841) erschien, erregte sie in Wien große Begeisterung, die freilich auf die Heimat der Dichterin beschränkt blieb; eine Dame der „hohen Gesellschaft" rief der jungen Marie von Ebner-Eschenbach zu, diese Gedichte dürfe man nur knieend lesen. Mindestens wird damit gut ausgedrückt, welches Gefühl schon das erste Auftreten der Dichterin einflößte: Ehrfurcht. Hier schon ist eine starke, herrschgewaltige Persönlichkeit zu erkennen, die sich ganz bezwingt, die sich völlig unterwirft, sich einem Gefühl hingiebt, stark und wahr. Und als nun jene schwere Erfahrung ihr das Glück, auf das sie ihre Existenz gesetzt hatte, für immer raubte, da faßte sie stolz und groß ihr ganzes Fühlen zusammen und widmete es ihrer Pflicht. Auch sie empfand die Poesie als priesterliche Kunst, als einzig untrügliche Offenbarung der Wahrheit — aber keiner einzelnen Wahrheit, sondern der allgemeinen von der Pflicht, stark und gut zu sein. Beschaulich im höchsten Sinn ist ihre Dichtung; schon in der Form spiegelt sich das ab. „Das Nachsinnen, Vorsichherträumen der Dichterin", sagt R. M.

Werner, „gefällt sich in jenem eigentümlichen Gang, den wir an der sogenannten Priamel gewohnt sind: eine Reihe von scheinbar unzusammenhängenden Sätzen erhält erst durch den zusammenfassenden Schlußsatz einen ungeahnten Sinn. Dieser Gang, der scheinbar nicht vom Platze kommt und doch zu einem Punkte mit weiter Aussicht führt, paßt ganz ausgezeichnet für eine nachdenkliche Natur gleich der Betty Paolis." Beschaulich also, aber im Sinne einer weiten Aussicht — ähnlich rühmt ein Kritiker Marie von Nathusius einen Blick für das Ganze des Lebens nach. Und so ist auch in ihren zahlreichen gnomischen Zwei- und Vierzeilern nichts von der oft kleinlichen Detailweisheit so vieler Didaktiker, wie des auch von ihr als Lehrer verehrten Rückert. Er war als großer Meister der Form dieser Zeit wieder wert geworden; mochte auch Herwegh der „Blume vom Ganges" spotten — Schack, Strachwitz, Betty Paoli wußten von dem zu lernen, der einst für Grillparzer, der auch für Hebbel nur ein „ausgestopfter Adler" war. Aber die Frau hat hier ihren Blick auf das Große allein gerichtet, wo der Mann nur zu gern sich im Kleinen verlor. Das gilt von der Form, in der ihre schlichte Kraft sich mit den einfachsten Versmaßen behilft; das gilt für den Inhalt. Was sie predigt, hat sie erlebt, wie Strachwitz erlebt hat, was er erzählt. Bekenntnisse sind ihre gnomischen wie ihre lyrischen Dichtungen. Und hier liegt ihre Stärke: in der Intensität des geistigen Erlebnisses, in der Ehrlichkeit der Wiedergabe. Weit bleiben dahinter die Balladen zurück. Ihr gehörte der „Aufschrei" des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltslose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen", ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch". Groß und einfach durfte sie sagen:

Ich bin nichts weiter als ein Herz,
Das viel gelebt und viel gelitten,

und ihre Grabschrift durfte bekennen, daß die Wahrheit ihrer Seele Odem und daß getreu bis an den Tod sie war.

Und mit der großartigen Wahrheitsliebe dieser Frau vergleiche man nun die Dichtung des Mannes, der einen Augenblick lang im konservativen Lager als Prophet der Wahrheit galt, der der gefeierte Vorkämpfer des Christentums hieß!

Oskar von Redwitz (1823—1891), ein Jurist aus altem katholischen Adelsgeschlecht, ließ auf der Grenze von Revolution und Reaktion (1849) seine „Amaranth" erscheinen. Man jauchzte

dem Sänger frommer Minne zu; die Auflagen jagten sich; der Dichter erhielt (1851) eine Berufung als Professor der Ästhetik und Litteraturgeschichte nach Wien — Wilhelm Scherers spätere Stellung sollte einer jener nur durch wissenschaftlichen Dilettantismus legitimierten Dichter erhalten, die damals Lehrstühle als Pfründen erlangten, wie Geibel und Bodenstedt sie bekamen, Sallet und Klaus Groth sie erhofften. Aber Redwitz kehrte bald aus der Verpflichtung zu einem festen Beruf in seinen behaglichen Dilettantismus zurück und dichtete Dramen im modischen Stil („Thomas Morus" 1856, „Philippine Welser" 1859) auf seinen Gütern und (seit 1861) in der Dichterhauptstadt München. Dort kam er zu hohen Ehren und ward auch in den bayerischen Landtag gewählt — als liberales Mitglied. Das neue deutsche Reich begrüßte er (1871) mit ehrlichem Enthusiasmus, denn für das Kaiserreich hatte auch der Autor der „Amaranth" schon geschwärmt. Überhaupt ist an der Redlichkeit des fränkischen Edelmanns nicht zu zweifeln; er war nur eben Dilettant auch in seinen Uberzeugungen. Aufsehen erregte dann noch einmal „Odilo" (1878), das die Erziehung eines katholischen Deutschen der neuesten Zeit vom Mönch zum freisinnigen Arzt schildert und um dieser Tendenz willen einen Beifall fand, den das Buch als Kunstwerk nicht verdiente. Für die Litteraturgeschichte ist und bleibt Redwitz nur der Verfasser von „Amaranth", denn nur dies Versepos ist eine charakteristische Erscheinung; die Dramen und Romane gehen in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Um so charakteristischer ist freilich „Amaranth" — und der Erfolg des Buches. Ein tugendhafter Musterjüngling aus dem Mittelalter, wo es am „deutschesten" ist, läßt sich einen Augenblick von der gleißenden Schlange voll welscher Tücke Ghismonda umgarnen. Aber nachdem er sie auf die Probe gestellt hat, bestraft er sie in brutalster Weise und kehrt zu Amaranth, dem unscheinbaren Edelstein von deutscher Art, zurück. Die Charakterzeichnung ist im Stil Fouqués, doch ohne dessen versöhnende Naivetät. Jung Walther renommiert mit Tapferkeit und Stärke und sagt dann mit herzgewinnender Freude an der eigenen Unschuld: „Ich bin ein ehrlich deutsches Blut"; und die zarte Jungfrau Amaranth stellt in süßlichen Liedern Betrachtungen über Mutterliebe und Erziehung an . . .

„Amaranthen" ward mit Recht ein Spottwort für fade

Sentimentalität. Aber dies Produkt reinster Backfischpoesie hat uns all jene erschreckliche Malerei eingebracht oder doch angekündigt, mit der die „Meister“ Sichel und Seifert und wie sie alle heißen das „Heim schmücken“: minnigliche Maidlein, an einen Baumstamm gelehnt, sehnen sich mit tellergroßen Augen nach „ihm“, oder sinnige Jungfrauen vergehen schmachtend in „seinen“ Armen.

So stand dicht neben der Roheit, zu der die revolutionäre Lyrik zumal nach dem Fehlschlag der Revolution nur zu oft heruntersank, die unerträglichste Empfindelei. Sie standen sich auch in den Versuchen, die Weltanschauung der Zeit zu formulieren, Aug in Aug gegenüber. Auf der einen Seite ein grober Materialismus, der Feuerbachs romantische Vergötterung des Menschlich-Allzumenschlichen in die renommistische Formel umsetzte, der Gedanke sei nur eine Sekretion des Gehirns wie — andere Körperteile andere Sekretionen absonderten; auf der andern ein zierlicher Idealismus, der das Universum mit Milliarden kleiner Porzellanseelchen anfüllte. Dort eine überstarke, auf das große Publikum berechnete Agitatorensprache; hier eine überfeine, den „Auserwählten“ schmeichelnde Salonrede — so nehmen sich nebeneinander die typischen Vertreter der Philosophie jener Tage aus, beides Söhne des gleichen kinderreichen Jahres 1817: Karl Vogt und Hermann Lotze (1817—1881).

Für die Stimmung der Gebildeten um 1860 ist Lotzes „Mikrokosmus“ (1856—1864) ein unschätzbares Dokument, mag auch die unmittelbare Wirkung dieses philosophisch-religiösen Laienevangeliums gering gewesen sein. Lotze faßt im Sinne der alten Scholastiker den Menschen als verkleinertes Spiegelbild, als Modell der großen Welt auf; zugleich aber deutet der Name auf den Ehrgeiz, dem „Kosmos“ Humboldts ein Gegenstück zu geben, seiner Beschreibung der äußeren Welt eine solche der inneren Welt zur Seite zu stellen. Nun kann nichts bezeichnender sein als der Gegensatz dieser beiden Werke. Der Naturforscher wollte überall Philosoph sein; der Philosoph will jetzt nur als Naturforscher erscheinen. Skeptisch lehnt er Erklärungen ab, die bisher unbestritten galten, um die Unerforschlichkeit der letzten Gründe nachdrücklich zu betonen. Selbst die stete Folge von Ursache und Wirkung sei nicht „notwendig“, sondern in jedem Einzelfall nur durch Gottes Willen vermittelt. Die möglichst klare und vollständige Beschreibung aller wirklicher Beobachtung fähigen Phänomene erscheint

ihm (wie später dem großen Physiker Kirchhoff in seiner berühmten Definition der Aufgabe seiner Wissenschaft) als das Höchste, was wir erreichen können. Aber „die leuchtende und tönende Pracht der Sinnlichkeit" ist ihm auch nicht mehr Symbol, sondern im Gegenteil Endzweck der Schöpfung, und jenes andere, worin wir in befangener Täuschung erst das wahre Wesen der Dinge suchen, ist nichts als der Apparat, auf dem die allein wertvolle Wirklichkeit dieser schönen Erscheinung beruht.

Man bedenke wohl, was dies Eingeständnis bedeutet! Vielleicht zum erstenmal, seit Philosophen die Welt als ein Ganzes zu begreifen versuchten, wird die sichtbare Fülle der Erscheinungen selbst, wird das, was Goethe „die Natur" nannte, in einem philosophischen System als letzter Zweck der Schöpfung anerkannt. Der künstlerische Wille Gottes, eine bunte Welt zu schaffen, wird zum Grundgedanken aller Existenz gemacht — nicht mehr teleologisch-pädagogische Absichten eines Erziehers der Menschheit, aber auch nicht mehr blinder Zufall der Elemente. Jene mächtige Freude an der Wirklichkeit, deren Aufsteigen wir beobachteten, hat es endlich auch zu philosophischer Anerkennung gebracht; jener feine Epikureismus des Kunstgenusses, des Sammelns und Übersetzens, der die ganze Zeit erfüllt, feiert in der möglichst vollständigen Beschreibung der wunderbaren Phänomene dieser Welt seinen höchsten Triumph. Sauber und zierlich bildet der Philosoph in sorgfältigen Modellen und Präparaten die Formen des Lebens, die Sitten, die Kunstanschauungen, die Körperteile in ihren gegenseitigen Beziehungen nach und stellt sie triumphierend vor uns hin; freilich, der ungeheuere Prozeß der Weltgeschichte so niedlich dargestellt, befremdet kaum minder als eine allzu elegante Ballade aus der Schule Geibels. — Auch die Befreundung mit der Gegenwart fehlt nicht, die gegenüber dem seit lange hergebrachten und noch fortdauernden Verketzern der „Jetztzeit" (welches gräßliche Wort um jene Zeit, 1844, Johannes Scherr in die Mode gebracht zu haben scheint) ihr Recht wahrt. Worin die „Schönheit" der Neuzeit besteht, hat Lotzes feiner Sinn wohl zuerst angedeutet:

> Gegenüber der Umständlichkeit und dem Ungeschick unzähliger früherer Lebenseinrichtungen, welche Vorliebe für die Eleganz der kürzesten Auflösung jeder Schwierigkeit! in dem Bau der Maschinen welche knappe, saubere Einfachheit, wie große Effekte durch geistreiche Kombination weniger Mittel! Auch darin ist unzweifelhaft Schönheit, und auch an dem nicht mehr antik drapierten, nicht mehr träumerisch langgelockten, sondern kurz-

geschorenen, kurz angebundenen Geist der Gegenwart kann man sich herzlich erfreuen und ihm wünschen, daß er aus diesem kleinen Keime einen großen Baum originaler Lebensschönheit aufziehen möge.

Etwas von diesem Geist mathematischer Schönheit liegt in der Freude der Zeit am scharf treffenden Pamphlet, mehr noch in der virtuosen Formstrenge der Geibel und Schack; ganz aber zeigt er sich in der wissenschaftlichen Präcision und Klarheit der nächsten Gelehrtengeneration, der Helmholtz, Kirchhoff, Brücke. Aber trotz dieser Anerkennung der Gegenwart ist Lotze bewußter und mit Freude bewußter Gegner seiner Zeit. Wie Feuerbach der Philosoph und Karl Vogt der Populärphilosoph der Revolution, so ist Lotze zugleich der Philosoph und der Populärphilosoph der Reaktion. Dem vertrauensvollen Glauben an den steten Fortschritt stellt er entschiedene Skepsis gegenüber: „Und so erscheint uns die Geschichte noch immer, wie sie allen Zeiten erschienen ist, als ein Weg von unbekanntem Anfang zu unbekanntem Ende." Nicht einmal das Dogma von der unbeschränkten Perfektibilität der Wissenschaften giebt er zu. Und mit feinem Lächeln parodiert er den Stolz der „exakten Forschung" durch eine mit geistreicher Psychologie durchgeführte exakte Lehre von Putz und Schmuck als Gegenstück zu der Astronomie des Franzosen Leverrier (1811—1877), dessen Berechnung des noch nie erschauten Planeten „Neptun" (1846) als der Gipfelpunkt menschlicher Forschungskraft gepriesen wurde. Auch Lotzes fast zu eleganter Stil stand zu dem agitatorisch wirksamen Plakatstil der Herwegh und Vogt in charakteristischem Gegensatz. Der Göttinger Professor (1844—1881; dann nur noch wenige Monate in Berlin) blieb dem Geist der allzeit aristokratischen Georgia Augusta getreu, wenn er gegen jegliche Übertreibung auftrat und die Uberschätzung des „gesunden Menschenverstandes" so nachdrücklich ablehnte, wie einst sein frommer Vorgänger Albrecht von Haller; aber zugleich war er doch von der Neigung der „titanischen Epoche", Religionen zu stiften und Weltanschauungen zu erfinden, angesteckt: Alles ist erfüllt von kleinen Seelchen, Teilchen Gottes, die doch wieder erheblich über den Horizont des exakten Beobachters hinausgehen. So konnte der feine Psycholog und Physiolog doch in höherem Grade Klassiker der „allgemeinen Bildung" werden, als es seinen eigenen Ansprüchen nahe gelegen hätte. Zwischen Schefers „Laienbrevier" und Strauß' „Alten und neuen Glauben" stellt sich Lotzes „Mikrokosmus" als das bezeichnende Bibelbuch einer durch

zu viel Aufregung ermüdeten, aristokratisch-exklusiven und bildungsstolzen Bourgeoisie. —

Während so skeptische Philosophie, Mystik und — Gesinnungslosigkeit über und unter den feindlichen Parteien ihre Stellung nahmen, arbeiteten langsam, aber sicher Geschichte, Vorurteilslosigkeit und Friedensliebe daran, eine Versöhnung der Gegensätze auf dem Boden gemeinschaftlicher Voraussetzungen zu ermöglichen.

Als die Romantik der „Genialen" und der Rationalismus der „Philister" in unversöhnlichen Krieg geraten waren, da gelang es der historischen Schule, aus beiden Lagern die besten Elemente zu neuer Arbeit zu vereinigen. Wohl ging der geschichtliche Sinn der Savigny und Grimm aus romantischen Ideen hervor — seine Erfolge aber verdankte er jener ruhigen, sicheren Einzelarbeit, die die Schlegel und Brentano folgerichtig als philiströs verspotteten. Das Schauspiel wiederholte sich jetzt. Die großen Historiker, die auf Ranke folgten, hatten wohl von dem konservativen, im Grunde seiner Seele durchaus antiromantischen Altmeister Methode und Exaktheit gelernt — der Geist aber, in dem sie die Werkzeuge verwandten, kam ihnen aus dem liberalen Lager zu, und die romantischen Ideen, die jetzt dort wirksam waren, hatten ihren guten Anteil an ihrer Stoffwahl wie an ihrer Tendenz. Es ist die Epoche der „politischen Historiker", die jetzt die Zeit der „strengen Objektivität" ablöst. Schüler Rankes, direkt oder indirekt, ist jeder deutsche Historiker seit Ranke — Curtius etwa ausgenommen —; aber daneben hat auf die „politischen Historiker" fast durchweg Dahlmann eingewirkt, das Orakel der Paulskirche, der Mann, dem die Geschichte vor allem Führerin zum politischen Lernen, Wegweiserin der politischen Entwickelung war. In seinem berühmten Vortrag „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung" (1856) sagt Heinrich v. Sybel:

> Fragt man nun, was die erfreulichen Erscheinungen der deutschen Geschichtschreibung seit 1848 von ihren Vorgängern unterscheidet, so wird man bald inne, daß die charakteristischen Merkmale nicht in dem Kreise des wissenschaftlichen und gelehrten Apparates liegen . . . Das Neue liegt durchaus in der veränderten Stellung des Autors zum Staate. Hier zeigt sich alles, was wir vorher als allgemeinen Fortschritt in dem Bewußtsein der Nation bemerkten, größere Klarheit und intensivere Kraft des nationalen Gefühles, praktische Mäßigung und eingehende Sicherheit des politischen Urteils, positive Wärme und freier Blick in der sittlichen Auffassung. Die doktrinäre Phrase und die politische Kannegießerei mancher altliberaler

Historiker sind ebenso verschwunden, wie die offiziöse Geheim- und Vornehmthuerei, die sonst wohl als Merkzeichen gutgesinnter Geschichtschreibung gegolten hat. Statt dessen sucht man den Staatsmann nach den sachgemäßen Forderungen seiner Kunst zu beurteilen, diese Kunst aber stets nach dem Maßstabe menschlicher und ewiger Sitte zu messen. Die Gesinnung, welche hiermit bezeichnet ist, giebt wie dem Inhalte sogleich auch der Form ihr Gepräge; zum erstenmal in der deutschen Geschichtschreibung beginnt sich ein fester, den verschiedenen Persönlichkeiten gemeinsamer, den mannigfaltigsten Stoffen passender historischer Stil zu bilden.

Schritt für Schritt näherte man sich dieser „reichen Zukunft". Vorläufer der neuen Epoche war Johann Gustav Droysen (1808—1884) aus Treptow, der letzte von Ranke völlig unabhängige deutsche Historiker. Er war noch ganz aus den Bildungsinteressen der Zeit Niebuhrs und Dahlmanns hervorgegangen. Seine Geschichtsauffassung beruhte auf dem großen Grundsatz: „Die Geschichte hat sich nur mit dem Lebendigen zu befassen." Lebendig, fortwirkend war ihm die Poesie des Aristophanes, die er unvergleichlich verdeutscht hat; lebendig war ihm die Politik Alexanders des Großen wie die preußische Politik. Nichts Menschliches war diesem umfassenden Geist fremd — wenn es ihm „lebendig" schien; lebendig aber wurde ihm die Geschichte durch die großartige Kontinuität der politischen Entwickelung. In diesem Sinne war schon er durchaus „politischer Historiker"; und wenn er anläßlich seiner Biographie Yorks (1851), eines der prächtigsten historischen Lesewerke, die wir besitzen, mit dem alten Kantianer v. Schoen, dem liberalen ostpreußischen Oberpräsidenten und Gehilfen Steins, korrespondierte, so fühlte der alte Herr in Droysens starker Betonung nationaler Elemente ganz richtig einen scharfen Gegensatz zu der bisherigen Behandlung der „Staatsgeschichte" heraus. Aber Droysen, obgleich auch als aktiver Politiker thätig, verwahrte sich doch noch gegen eine direkte Nutzanwendung der Geschichtschreibung, und wir haben seinen Ärger über die politisch-rhetorische „Geschichte der Girondins" von Lamartine bereits erwähnt. — Rankes bedeutendster und ältester Schüler, Georg Waitz (1813—1886) aus Flensburg, der große Meister der Verfassungsgeschichte, trat mit seiner Verwertung des alten Kaisertums schon der eigentlichen „politischen Geschichte" einen Schritt näher: schon wurde direkt die Frage aufgeworfen und zwischen ihm und Sybel diskutiert, wie weit die alten politischen Ideale noch eine moderne Berechtigung hätten. Heinrich v. Sybel (1817—1895) aus Düsseldorf führte den Kampf

gegen die romantische Auffassung des Kaisertums dann gegen Julius Ficker (geb. 1826) in heftigem Schriftenwechsel durch und ward der eigentliche Bahnbrecher der „politischen Geschichtschreibung". Diese begann, sobald zu der Beachtung der dauernden politischen Ideen (die schon bei Montesquieu, 1689—1755, und Gibbon, 1737—1794, nicht gefehlt hatte) die beständige Prüfung ihrer Bedeutung für die Gegenwart trat. Wie weit sind die alten Ideen von den Beziehungen zwischen Staat und Kirche, zwischen dem Staatsinteresse und dem Recht des Einzelnen, zwischen Moral und Politik, zwischen Tradition und Naturrecht noch „lebendig"? Wie weit verlangen sie bei der Umgestaltung von Staat, Kirche, Moral, Politik auch ihrerseits Modifikationen? Das waren Probleme, die gerade Sybels kampffreudige Natur an jede Erörterung eines historischen Problems anzuknüpfen liebte. Indem er jene Ideen nicht als unabänderlich gegebene Maximen auffaßte, sondern als Ergebnisse wechselnder Zeitverhältnisse, gelangte er über die französische Revolution und die Entstehung des Deutschen Reiches — neben der Unabhängigkeit Nordamerikas die größten Phänomene der neueren Geschichte — zu neuen Anschauungen. Seine „Begründung des Deutschen Reiches" (seit 1894) ist ein Nationalwerk geworden wie nur noch Treitschkes „Deutsche Geschichte". Daneben fordern glänzende Vorträge und Abhandlungen allgemeine Beachtung, alle mit jener souveränen Freudigkeit des siegesgewissen Verstandes geschrieben, die Sybels Stil seinen eigenartigen Reiz giebt. — Neben Sybel steht Theodor Mommsen (geb. 1817) aus Garding in Schleswig mit seiner monumentalen „Römischen Geschichte" (1854—1856), der so unvergleichlich in den Charakteren und den Verhältnissen die dauernden Elemente von den nur historisch bedingten zu trennen weiß, der formgewaltige Meister der psychologischen Schilderung. Niemand hat so umfassend wie er alle Geistesäußerungen einer Nation für die Beurteilung ihrer historischen Eigenart beherrscht, Sprache und Feldmeßkunst, Münzen und Mythologie, Rechtswesen und Personalnotizen so unbedingt zu seiner Verfügung gehabt. Dabei ist diesem Geist selbstverständlich, in allen großen Geistesregungen auch der Gegenwart zu leben; er ist so natürlich aktiver Politiker, wie er ein vollendeter Goethekenner ist, und daß er auch gedichtet hat („Liederbuch dreier Freunde", mit seinem Bruder Tycho und mit Theodor Storm, 1843), ließe sich voraussetzen, wenn wir es nicht wüßten.

Ein Stil von großartiger Eigenheit, dessen Subjektivität freilich von Rankes Objektivität weit absteht, führt ihn weiter in die nicht allzu große Zahl origineller Sprachgebieter ein, über die die deutsche Prosa verfügt. Würdig folgt ihm der Mann, der Rankes Nachfolger in Berlin hätte werden sollen: Jakob Burckhardt (1818—1897) aus Basel, auch er ein Gelehrter, der die staunenswerteste Vielseitigkeit mit unübertrefflicher Gründlichkeit zu vereinen wußte, auch er eine geborene Forschernatur, die die stärksten Impulse aus der Dichterseele zog, aus dem Bedürfnis, große Epochen und Momente in der ganzen unerschöpflichen Fülle ihrer Wirklichkeit nachzuerleben. So schenkte er uns die „Kultur der Renaissance in Italien" (1860), ein Werk, das man das vollkommenste, nach Form und Inhalt fehlerloseste gelehrte Werk der deutschen Litteratur nennen möchte, wenn man in solchen Dingen Superlative wagen dürfte. So ergänzt er gleichsam Mommsens Hauptwerk durch seine „Zeit Konstantins des Großen" (1853), in der er die „Selbstzersetzung der antiken Kultur" schildert, und Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" durch seinen „Cicerone" (1855), eine als Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens gefaßte Kunstgeschichte. Scheinbar also hat er meist neben die Staatsgeschichte gebaut, die kulturelle, religiöse, kunstgeschichtliche Würdigung statt der staatlichen gegeben. Thatsächlich gehört Burckhardt durchaus zu den „politischen Historikern". Ihm ist die Politik nur eine einzelne Erscheinungsform der Kultur, der „Staat als Kunstwerk" steht neben anderen Kunstwerken, und wie für sie ist auch für ihn zu prüfen, ob jene großen Ideen, die Burckhardt vor allem in der Antike und der Renaissance verwirklicht sieht, noch fortdauerndes Recht haben. Die begeisterte Hingabe an die Schönheit bestimmt Burckhardts Stellung auf seiten eines durch Schönheitsgefühl gebundenen Individualismus. Dem entspricht sein Stil, den Carl Neumann in einem zum Verständnis des großen Historikers unentbehrlichen Essay glänzend charakterisiert hat: „Er ist körnig und saftig zugleich; vor allem ist es der Ausdruck einer großen geistigen Freiheit dem Stoff gegenüber ... Der Untergrund einer sozusagen humoristischen Freiheit, die selbst kleine Bosheiten nicht verschmäht, erinnert an Gottfried Keller und ist wohl der Zug, worin sich Burckhardt am stärksten von den reichsdeutschen Historikern unterscheidet, die meist im Banne irgend eines Pathos politischer oder religiöser Färbung stehen." Auch an Gottfried

Kellers Altersgenossen Fontane wäre hier zu erinnern, bei dem sich wie bei Burckhardt und Keller die etwas blasierte Ironie Lotzes in einen weltüberlegenen Humor gewandelt hat. — In einigem Abstand kommt nach jenen beiden größten Meistern, die jeder selbst ein Stück Weltgeschichte sind, Ferdinand Gregorovius (1821—1891) aus Neidenburg in Ostpreußen. Auch er begann als Dichter; aber wenn Mommsen und Burckhardt Lyriker sind, ist er Epiker. Er debütierte mit dem jungdeutschen Roman „Werdomar und Wladislaw" (1845), der alle Mängel dieser Gattung in wünschenswertester Vollständigkeit aufweist. Anderen dichterischen Versuchen war geringer Erfolg beschieden; nur die anmutige Dichtung „Euphorion" (1858), die zuerst Gregorovius' Talent zeigte, aus einem bestimmten Boden, hier Pompeji, individuell bedingte Geschichte hervorgehen zu lassen, hat mehrere Auflagen erlebt. Dann entdeckte er, zuerst bei einer Beschreibung der Insel Korsika (1854), sein eigentümlichstes Talent: das des litterarischen Historienbildes. Wie kaum ein zweiter Historiker war Gregorovius durchdrungen von dem Gefühl der engsten Zusammengehörigkeit des Landschaftsbildes mit seiner Geschichte. Was bei dem großen französischen Historiker Taine Ergebnis einer rechnenden Abstraktion war, ward bei Gregorovius durch die künstlerisch ausmalende Anschauung hervorgedrängt: die Erlebnisse, die sich auf dem Boden italischer Landschaften abspielten, schienen ihm „notwendig wie des Baumes Frucht", und er hätte es wohl gewagt, einem noch jungfräulichen Boden seine Zukunftsschicksale zu prophezeien. Daß dabei viel Selbsttäuschung des ex post wahrsagenden, „rückwärts gewandten Propheten" mit unterlief, versteht sich von selbst; andrerseits hat es aber in der Deutung der historischen Physiognomie von Land und Leuten schwerlich einen größeren Meister gegeben als den Verfasser der prächtigen „Wanderjahre in Italien" (1856—1877) und der „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (1859—1873). Ein nicht eben zahlreich, aber glorreich vertretener Zweig der deutschen Prosa: die Psychologie der Landschaft, hat in ihm einen Künstler gefunden, der an schriftstellerischer Kraft Alexander von Humboldt ebenso weit übertrifft, wie dieser seinen Meister Georg Forster übertraf. Nur Jakob Philipp Fallmerayer (1790—1861), der geniale Tiroler Tagelöhnerssohn, kann mit seinen prächtig geschriebenen, jetzt fast vergessenen „Fragmenten aus dem Orient" (1845) als Schilderer der historischen

Landschaft neben ihm stehen. Dazu trug freilich bei Gregorovius auch der Gegenstand seiner Schilderungen bei: die uralte Sehnsucht des Germanen nach Hesperien hat sich in diesem Sohne des nördlichsten Preußen klassisch verkörpert, und Mignons Lied klingt durch alle Kunst seiner Prosa.

Neben die Historiker tritt ein bedeutender Litterarhistoriker: Rudolf Haym (geb. 1821) aus Grünberg in Schlesien. Wie Gregorovius das Grenzgebiet zwischen Landschafts- und Geschichtsschilderung, so haben diesen (mit Karl Justi) größten lebenden Meister der Biographie die Berührungen zwischen Philosophie und Litteraturgeschichte immer vor allem angezogen; so hat er uns neben Werken über Hegel (1857) und Schopenhauer (1864) die große Lebensbeschreibung Wilhelms v. Humboldt (1856), das klassische Werk über Herder (1877—1885) und die monumentale „Romantische Schule“ (1870) geschenkt, denen dann noch das kleinere Meisterwerk über den Historiker Max Duncker (1891) folgte. In der Kunst, die Einzelpersönlichkeit aus dem geistigen Boden erstehen zu lassen, dem sie ihre besten Lebenskräfte verdankt, ist er Mommsens und Burckhardts würdiger Genosse; die eifrige Teilnahme am politischen Leben, die ihn auch zum berufenen Geschichtschreiber der Paulskirche machte, teilt er mit Droysen, Mommsen, Sybel; und wenn er — leider! — nicht so stark wie sie „Schule gemacht“ hat, durfte er dafür (1858—1864) dem Jahrzehnte lang einflußreichsten Organ des gebildeten Liberalismus, den „Preußischen Jahrbüchern“, die bestimmende Richtung geben und ist damit zum erfolgreichen Erzieher unserer politisch-litterarischen Zeitschriften überhaupt geworden. Später ist Heinrich v. Treitschke ihr Leiter geworden, politischer Historiker und eifriger Pfleger auch des historischen Essays wie er. — Hierher gehören ferner die großen Kunsthistoriker Anton Springer (1825—1891) aus Prag und vor allem Karl Justi (geb. 1832) aus Marburg mit seinen unvergleichlichen Biographien Winckelmanns (1866—1872) und Velazquez' (1888). Noch viele gute Namen wären zu nennen; so Ludwig Häusser (1818—1867), als Geschichtschreiber des neueren Deutschlands und feuriger Apostel des neuen Einheitsstaates der rechte Vorläufer Heinrich Treitschkes; Reinhold Pauli (1823—1882) und Hermann Baumgarten (1825—1893), die die Art der politischen Historiker vorzugsweise der eine auf die englische, der andere auf die spanische Geschichte übertrugen, beide aber auch mit Erfolg den populären

historischen Essay pflegten. Übrigens bewährt sich an ihnen schwerlich Sybels Wort von dem übereinstimmenden „historischen Stil“: Hayms gedrungene Fülle, Paulis nervöse und Baumgartens nüchtern abgeklärte Schreibart bilden mindestens recht stark variierte Spielarten. Die Feinheit des alten klassisch-philologischen Stils brachte Jakob Bernays (1824—1881) hinzu, dessen mit durchgearbeiteter Eleganz geschriebene Aufsätze charakteristisch genug auch einen größeren unvollendeten Versuch über jenen glänzenden Vorläufer der „politischen Historiker“, den Engländer Gibbon, umfassen.

Aber diese Verjüngung der Geschichtschreibung am politischen Leben der Gegenwart hat uns nicht bloß eine so reiche Fülle historischer Meisterwerke geschenkt wie keine andere Epoche der deutschen Litteratur. Wohl wäre das Verdienst schon groß genug, Sybels „Begründung des Deutschen Reichs“, Mommsens „Römische Geschichte“, Burckhardts „Kultur der Renaissance“, Gregorovius' „Wanderjahre in Italien“ hervorgebracht zu haben — doppelt groß, wenn man erwägt, daß diese Muster nachwirkten in der Geschichtschreibung Treitschkes, in Max Lehmanns „Scharnhorst“ (1886—1887), in Bezolds „Geschichte der deutschen Reformation“ (1890), Erdmannsdörffers „Deutscher Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen“ (1892), Reinhold Kosers „Friedrich dem Großen“ (1890), Erich Marcks' „Kaiser Wilhelm I.“ (1897); in der Litteraturgeschichte vor allem bei Wilhelm Scherer; in der klassischen Philologie bei Hermann Usener und Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, denen allen eine beständige Nachprüfung der leitenden historischen Ideen unter der Beleuchtung der Gegenwart so natürlich ist wie eine kunstvollklare und daher gemeinverständliche Darstellung. — Auch das ist nicht das einzige Verdienst, das sich die politischen Historiker um die deutsche Litteratur erworben haben, daß sie den unfruchtbaren Gegensatz radikaler und reaktionärer Tendenzschreiberei überwinden halfen — so bedeutend auch dies zweite Verdienst ist. Sie haben vor allem sich unsern Dank für die Schriftsteller verdient, die aus ihrer Mitte und aus ihrer Schulung hervorgingen.

Zwar, für Johannes Scherr (1817—1886) werden nicht alle geneigt sein, den Anregern lebhaft zu danken — so lebhaft auch einmal die Begeisterung einer ziemlich ausgebreiteten Gemeinde für dies „Originalgenie“ war. Scherr (zu Hohenrechberg in

Württemberg geboren), ist weiten Kreisen der Typus des „Achtundvierzigers" zu einer Zeit gewesen, in der dieser Typus noch populär war. Er hatte ja als Lehrer und Schriftsteller eifrig für die liberalen Ideen gekämpft, hatte in der Kammer und im Landesausschuß gesessen, war (1849) nach der Schweiz geflohen, wo er dann (seit 1860) als Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich wohl der gefeiertste Hochschullehrer des Landes war. Und auch in seiner Art vertrat er wirklich vielfach den „unentwegten Achtundvierziger": in der etwas koketten und mit möglichster Grobheit gewürzten „Gesinnungstreue", wie Georg Herwegh und Arnold Ruge, in verschiedenen Nuancen der Ehrlichkeit, sie mit ihm teilten; in einer gewissen romantisch-burschikosen Verachtung der „Stubengelehrten"; in der charakteristischen Mischung heimlicher Liebe zum Vaterlande mit brutusmäßiger Verurteilung Deutschlands. Auch die dilettantische Vereinigung von Forschung und Dichtung ist für ihn wie für Kinkel und andere bezeichnend. Dennoch hat er durchaus seine „note personnelle", die die historischen Werke („Schiller und seine Zeit" 1859, „Blücher" 1862—1863) mit den kulturhistorischen Genrebildern („Menschliche Tragikomödie" 1874) und den Romanen und Novellen („Schiller" 1856) gemein haben. Es ist der sittenrichterliche Zelotismus, der in jeder nicht ganz auf Scherrs Standpunkt stehenden Erscheinung einen Gegner sieht, der mit allen Mitteln vernichtet werden muß. Dieselbe politische Intoleranz, die Jeremias Gotthelf aus jedem Liberalen ein Zerrbild machen ließ, schafft für Johannes Scherr aus jedem Priester oder Fürsten einen Bösewicht. Jeder Unrat, der auf den Blättern der Geschichte liegt, wird angeschleppt, um bestimmten Gegnern oder im Notfall dem Kollektivgegner, der elenden, noch immer nicht ganz zu Scherrs Evangelium bekehrten Menschheit, im Triumph ins Gesicht geschleudert zu werden.

Sein Stil hat sich nicht an dem der großen Historiker gebildet; er verachtet sie von der Höhe seiner kulturhistorisch-pessimistischen Weltanschauung; er ist durch und durch ein Schüler jener Pamphlete, die wir als charakteristisches Phänomen der vierziger Jahre herausheben. Pamphletist ist er immer, auch in seinen dicksten Büchern; und zu König Christian von Dänemark oder den mittelalterlichen Theologen stellt er sich genau so wie Karl Marx oder Ferdinand Lassalle zu ihren lebenden Gegnern. Darin liegt freilich auch ein gewisser Reiz, eine veranschaulichende Kraft.

Ferner mischten sich in seinem Stil wirkliche urschwäbische Grobheit vom Stil der Schubart und Vischer, die dem Norddeutschen allemal imponiert — „Grobheit ist sakrosankt", sagt Theodor Fontane mit gewohnter ironischer Weltweisheit — und berechnende Spekulation, die sehr wohl wußte, wie gern sich gerade die „Gebildeten" von Zeit zu Zeit bei einem Erröten überraschen lassen. So hat er in den Damen Norddeutschlands eine ausharrende Leibgarde gehabt, wie die Leihbibliotheken bezeugen können. Nun kannte er seine Eigenart und kultivierte sie, überbot sich in grotesken Worterfindungen, und das Publikum jauchzte, wenn es von der „erdezemberten Kaiserkrone" Napoleons III. hörte. Er überwürzte und überpfefferte seine Sätze immer mehr mit grobkörnigen Wendungen, Archaismen, gesuchten Vergleichen im Stil des Jungen Deutschland; und das wirkte um so pikanter, je mehr der Unentwegte innerlich zahmer wurde, sich nicht nur (wie Ruge und Freiligrath) freudig zu 1870 bekannte, sondern auch dem eigentlichen Bismarckkultus nahe kam. In philosophischen Dingen blieb er freilich der alte materialistische „Pfaffenhammer" und pessimistische Verächter des größten Teils der Weltgeschichte. Merkwürdigerweise zeigte derselbe Mann, der in historischen Dingen durch seine eckige Übertreibung der „politischen Methode" die Einseitigkeit in Person war, als Litterarhistoriker eine viel größere Weite und Freiheit des Blicks: seine „Allgemeine Geschichte der Litteratur" (1851), unterstützt durch die glücklich gewählte Anthologie „Bildersaal der Weltlitteratur" (1848), ist bis auf das neue Werk seines Antagonisten, des Jesuiten Baumgartner („Geschichte der Weltlitteratur", seit 1897), die beste Übersicht der Weltlitteratur geblieben, die wir haben; und die Charakteristiken leiden hier wenigstens nur unter der Sucht, um jeden Preis geistreich und originell zu sein, nicht aber unter der Voreingenommenheit des Parteimannes.

Aber der eigentliche Triumph der politisch-historischen Schule in der deutschen Litteratur ist Gustav Freytag (1816—1895), der unter den deutschen Volkspädagogen immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird, und dessen politischen Aufsätzen gerade man noch lange nicht gerecht geworden ist.

Gustav Freytag ist keine romantische Persönlichkeit. Der auffallend lange Mann mit dem hartknochigen Gesicht und dem kurzen Schnurrbart, mit den etwas stechenden Augen und dem ironischen

Gesichtsausdruck war kein schöner Poet wie Lenau oder Herwegh. Er hatte auch nicht wie Hebbel oder Ludwig ein romantisches oder doch „interessantes" Lebensschicksal. Er ward (13. Juli 1816) in Kreuzburg in Schlesien geboren und hat sich immer als echter Schlesier gefühlt:

„Nur unsichere Ahnungen", sagt er in einem lehrreichen Aufsatze über Holtei, „hatte man früher in der Außenwelt von dem schlesischen Gemüt: dem allerliebsten Gemisch von polnischer Lebhaftigkeit und altsächsischer Bedächtigkeit, von gutmütiger Einfalt und kalkulierendem Scharfsinn, von sentimentaler Weichheit und reflektierender Ironie, von lauter Fröhlichkeit und andächtigem Ernst . . . Alles, was man auf Erden nur werden kann wird der Schlesier mit Leichtigkeit. Am liebsten wird er allerdings Poet weil ihm das die Einseitigkeit erspart, irgend etwas Specielles zu werden."

Freytag war der Sohn eines in soliden Verhältnissen lebenden Arztes, der später Bürgermeister der kleinen Grenzstadt Kreuzburg wurde. Er studierte deutsche Philologie: Hoffmann von Fallersleben führte ihn in Breslau in die Außenwerke ein, Lachmann in Berlin in die Citadelle. Dann habilitierte er sich (1839) als Privatdocent in Breslau, ohne der Lehrthätigkeit große Liebe zu widmen, und gab sie nach einem Konflikt mit dem Historiker Stenzel (1847) ganz auf. Eine ungleich wirksamere Lehrthätigkeit harrte seiner: mit Julian Schmidt übernahm er (1848—1861 und 1867—1870) die Leitung der „Grenzboten", die neben Haym's „Preußischen Jahrbüchern" damals die maßgebende Zeitschrift der liberalen Bildungsaristokratie waren; von den zahlreichen Aufsätzen zur Politik, zur Litteraturgeschichte und Kritik, die er beisteuerte, sind die hervorragendsten in zwei Bänden seiner „Werke" vereinigt und sollten nirgends fehlen, wo wertvolle Kritik in guter Form geschätzt wird. Seine eifrig preußische Gesinnung machte ihn am Hof des Herzogs Ernst von Koburg zur persona grata; auch den Krieg von 1870 durfte er im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachen. Dann lebte er auf seiner Besitzung Siebleben bei Gotha, im Winter (seit 1879) in der Poetenstadt Wiesbaden. Alle Ehren der litterarischen Welt häuften sich auf seinem Haupte, ohne ihn um Fingersbreite von dem gewohnten Gang abzubringen; als ein nationaler Verlust ward der Tod des fast Achtzigjährigen (am 30. April 1895) betrauert. Noch wenige Tage vor seinem Hinscheiden hatte der feste Riese mit dem Minister von Stosch, dem Begründer der deutschen Kriegsmarine, eine Flasche Champagner geleert.

Das ist sicherlich, die unverwüstbare Gesundheit etwa ausgenommen, ein höchst „normaler" Lebenslauf. Demütig hat Freytag selbst bekannt, daß er den besten Besitz seines Lebens nur geerbt habe: „einen gesunden Leib, die Zucht des Hauses, den Heimatstaat"; demnächst schätze er am höchsten, was er durch eigene ernsthafte Arbeit erworben habe: freundlichen Anteil und Achtung der Zeitgenossen. Wir würden das alles wohl mit kräftigeren Accenten aussprechen; aber ein Roman ist aus diesem Leben wirklich nicht zu machen. Wir treffen Stärke und Schwäche seiner Eigenart zugleich, wenn wir sagen: er hatte gar keine Zeit, etwas für sich zu erleben — wenn es auch natürlich an Liebesabenteuern, dramatischen Enttäuschungen, politischen Aufregungen in diesem Leben nicht gefehlt hat. Aber er hatte die Aufgabe, dem deutschen Volk das ganze Leben der deutschen Nation noch einmal gleichsam vorzuleben, sich hindurchzuleben durch all die Schicksale und Wandlungen des größten modernen Volkes. Das ward sein unvergleichliches Lebenswerk.

Freytag, der geborene Erzähler, den das schlesische Naturell, seine Persönlichkeit, seine Lebensaufgabe auf diese Dichtungsgattung hinwies, hat als Lyriker und Dramatiker begonnen. Über die Gedichte („In Breslau" 1845) ist weiter nichts zu sagen, als daß sie herzlich schlecht sind, und daß die Breslauer Poeten, ältere wie Hoffmann von Fallersleben, junge wie Strachwitz, für ihre lyrische Anthologie schwerlich einen weniger geeigneten Herausgeber finden konnten als Freytag. Mit dem Drama steht es freilich anders; wenn Freytag auch die wichtigste Eigenschaft des Dramatikers fehlte, die Leidenschaft, die mit den Figuren auf der Bühne stürmt und mit dem Schicksal hin und her wogt, so besaß er doch die sichere Anschauung der Gestalten und eine feine und abwägende Kenntnis der Technik. Daher konnte ihm hier sogar einmal ein solch glücklicher Wurf gelingen wie die „Journalisten". Aber zu deren Bühnensicherheit mußte der Dichter sich erst langsam durcharbeiten durch Sturm und Drang des liebenswürdigen historischen Lustspiels „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (1844) und durch die jungdeutsche Mache der beiden Schauspiele „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (gedichtet 1847, erschienen 1858). Nur das fahrende Volk gelingt ihm in diesen Stücken; die „Zerrissenen", die im Mittelpunkt stehen, und die intriganten Gegenspieler bleiben konventionell und reden Buchdeutsch.

Auf die beiden Dramen folgt ein großer Fortschritt: sein berühmtes Lustspiel: „Die Journalisten“ (1854). Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen. Nirgends versteht man es so wenig wie in Deutschland, politische und persönliche Animosität zu trennen, dem Charakter des politischen Gegners gerecht zu werden und zweifelhafte, aber brauchbare Elemente der eigenen Partei zurückzustoßen. Es spricht für die Unreife unserer politischen Entwickelung, daß wir uns immer noch, je nach der Parteifarbe sortiert, wie in gewaffneten Heerlagern unnahbar gegenüberstehen. Gegen diesen Übelstand, der, in der Konfliktszeit am schärfsten, unheilvolle Wirkungen hervorgebracht hat, plädiert das heitere Drama: es empfiehlt „commercium“ und „connubium“ zwischen den feindlichen Lagern, weil ja doch hier wie dort brave Kerle und auch hier wie dort schofle Elemente vorkommen. Die Braven sind leider wieder zu brav — ein Erbfehler pädagogischer Schriftsteller, unter dem am schlimmsten der Musterknabe Anton Wohlfahrt in „Soll und Haben“ leidet; den Oberst rettet wenigstens seine Heftigkeit, aber Professor Oldendorf ist der brave Mann aus dem Bilderbuch. Die Kraft des Stückes liegt vor allem in der Gemütlichkeit, die das Ganze durchdringt, und die in diesem ungemütlichsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als unschätzbar empfunden wurde; man ging zu Bolz und Bellmaus, wie Freytag selbst zu seinen liebsten Plauderfreunden ging, zu dem alten Grafen Wolf Baudissin, zu dem um die „Goethephilologie“ hochverdienten Verleger Salomon Hirzel (1804—1877), zu dem trefflichen badischen Staatsmann Mathy: man wollte in behaglicher, aber angeregter Unterhaltung eine Heimstätte vor der Verbitterung draußen finden. Diese Stimmung führte wohl auch zur Überschätzung des technisch allerdings ausgezeichneten Lustspiels. Schon meldet sich bei Freytag in Piepenbrink, in Schmock der etwas krampfhafte Humor, der sich in der „Verlorenen Handschrift“ manchmal so klebrig und süßlich wie Lederzucker dehnt, während Bolz, ein Bruder von Kunz von der Rosen, die Mischung von Ernst und Ironie im Autor glücklich und liebenswürdig abspiegelt. — Man pflegt die „Journalisten“ unseren besten Lustspielen zuzuzählen; das darf man wohl. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß dies durchaus „momentane“ Stück nur die höchste Stufe einer Gattung bezeichnet, deren untere Stufen auch

Gustav Freytag

Photographische Aufnahme a. d. J. 1863

Bauernfeld erklimmen konnte, ja in der seine besten Lustspiele dem Freytags ganz nahe kamen; während der „Zerbrochene Krug", „Weh dem der lügt", „Die Meistersinger von Nürnberg" sich zur typischen Zeichnung ewiger komischer Probleme erheben und damit in die Sphäre eintreten, der „der Sommernachtstraum" und „der Menschenfeind" angehören.

Noch einmal begab sich Freytag auf das dornenvolle Feld der Bühne: mit den „Fabiern" (1859), einer steifen Tragödie im Schillerschen Stil, wenn auch von der hohen, pomphaften Diktion der Redwitz und Kruse frei, die in das große Meer der vergessenen Heldendramen versunken ist und nur beweist, wie durchaus Freytag auf deutsches Leben und deutsche Charaktere gewiesen war. Er hat hier nicht, wie sonst, von der Vergangenheit und der Gegenwart zugleich zu lernen gewußt. Als Kritiker, als Vertrauensmann der dichtenden Jugend, als Seele der Schillerpreis-Kommission hatte er zu den Meisterdramen der Weltlitteratur, die ihm längst vertraut waren, zahllose schwache Versuche lesen müssen; ihm kam der Gedanke, den Anfängern den Weg zur Bühne zu erleichtern, sie mindestens vor den überflüssigsten Gebrechen zu behüten. Ein Leser von Goetheſcher Gründlichkeit und Klarheit, hatte er aus der vorurteilsfreien Lektüre zahlloser Dramen eine große Zahl von Regeln abstrahiert, die er teils überall, teils speciell beim Drama der Germanen beobachtet fand. Diese Regeln stellte er in der „Technik des Dramas" (1863) zusammen — einem höchst wertvollen Werk, dem ersten in größerem Maßstab durchgeführten Versuch, statt der vom Blauen ins Blaue deducierenden „reinen Ästhetik" eine empirische Poetik aufzubauen. Vor einem Menschenalter hatte Wienbarg dahin gewiesen; vor fast zwanzig Jahren hatte Hettner (1845) „gegen die spekulative Ästhetik" gedonnert; jetzt erst begann ein Mann von Geist und Kenntnissen ernsthaft an die vergleichende Anatomie des Dramas zu gehen. Wie vorurteilslos er dabei selbst blieb, wie bereit, neue Formen anzuerkennen und zu begreifen (während natürlich eine neue Kritikerschule aus seinen Studien einfach ein neues „Regulbuch" machte und mit diesem Lineal die Grundrisse alter und neuer Dramen nachmaß), das bewies Freytag noch kurz vor seinem Tode durch die liebevoll nachempfindende Kritik von Gerhart Hauptmanns „Hannele". Aber für seine eigene Praxis lag es doch verhängnisvoll nahe, das gefundene Rezept an einem beliebigen Stoff zu erproben; und mehr

sind „die Fabier“ nicht als ein dramaturgisches Experiment, und ein mißlungenes.

Inzwischen hatte Freytag schon das Gebiet betreten, das das Schicksal für seinen Ruhm vor allem bestimmt hatte. Längst hatte er sich lesend und nachfühlend in die Seele des deutschen Volkes versetzt. Günstige Umstände ließen ihn mit allen Ständen in Berührung kommen. Der Sohn der kleinen Stadt, der beliebte Vergnügungsmeister der Professorenkreise, später auch an den Höfen ein gern gesehener Gast, schritt er mit offenen Augen durch die Domänen, die der vortreffliche Landwirt Koppe bewirtschaftete, und ließ den Blick seiner kurzsichtigen, aber für das Nahe scharfen Augen auf den Warenballen und Rechnungsbüchern des befreundeten Handelsherrn Molinari ruhen. Sein Freund und Genosse Julian Schmidt hatte, aus der Beobachtung der zeitgenössischen Litteratur und auch aus dem eigenen arbeitslustigen Temperament heraus, die Parole ausgegeben: „Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist: nämlich bei der Arbeit.“ Bei der Arbeit hatten freilich schon Goethes „Wanderjahre“ und Immermanns „Epigonen“ das deutsche Volk gesucht; neu aber war, daß die alltägliche Arbeit als solche gemeint war. Das Spinnerwesen oder der Konflikt zwischen Fabrik und altem Betrieb waren doch immer romantische oder dramatische Momente aus der Geschichte der deutschen Arbeit; jetzt aber suchten Otto Ludwig und Gustav Freytag „nicht das Abenteuerliche, Seltsame, sondern Heiteres oder Rührendes, das aus unserem Alltagsleben herauswächst“. Eine pädagogische Tendenz half dabei. Wohl hat Freytag, wie Otto Ludwig, die eigentliche Tendenzepik im Sinn einer beschränkten Parteirichtung immer verworfen: „Politische, religiöse und sociale Romane sind, wie ernst auch ihr Inhalt sein möge, nichts Besseres im Reiche der Poesie als Demimonde.“ Aber eine erzieherische Absicht im höheren Sinne war ihm deshalb doch so selbstverständlich wie Otto Ludwig oder Gottfried Keller. Er preist Dickens, der mit den „Pickwickiern“ (1837) Hunderttausenden frohe Stunden, gehobene Stimmung gab. „Die fröhliche Auffassung des Lebens, das unendliche Behagen, der wackere Sinn, welcher hinter der drolligen Art hervorleuchtete, waren dem Deutschen damals so rührend, wie dem Wanderer eine Melodie aus dem Vaterhause, die unerwartet in sein Ohr tönt.“ Schildert er Dickens? meint er die „Journalisten“? „Und alles war modernes Leben, im Grunde

alltägliche Wirklichkeit und die eigene Weise zu empfinden, nur verklärt durch das liebevolle Gemüt eines echten Dichters.“ Spricht er von den „Pickwickiern“? spricht er von „Soll und Haben“? Er preist Fritz Reuter, wie Otto Ludwig den (doch viel geringeren) Hackländer lobt: „Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zu Tage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden.“ Wort für Wort paßt das auf Freytags großen Roman. Er besaß nicht die tiefe Poesie, die hinreißende Leidenschaft, die geniale Naturbeseelung von „Werthers Leiden“; aber für seine Zeit leistete er Ähnliches wie Goethes Jugendroman: er schenkte Tausenden, die nach Poesie dürsteten, das Bewußtsein, daß Poesie auch „in ihrem mühevollen Leben zu Tage komme“.

Darin vor allem liegt die Bedeutung von „Soll und Haben“ (1855), dem sich dann „Die Verlorene Handschrift“ (1864) als nicht so gelungenes Seitenstück anfügte. Der Dichter steht nicht mehr vornehm über den Gestalten, sondern er sitzt mitten unter ihnen; er fühlt sich dieser breiten Bürgerwelt innigst verwandt. Wohl merkt man eine gewisse Vorliebe für den Aristokraten Fink heraus. „Herrn v. Fink hat der Dichter für sich selbst geschrieben,“ sagt Robert Prutz, „Anton Wohlfahrt nur für das Publikum.“ Aber auch Fink verdient sich doch die Sympathie des Dichters vor allem durch seine geheime Gediegenheit, durch die schließlich siegreich hervorbrechende Tüchtigkeit, die er als deutscher Kolonisator der polnischen genial-liederlichen Wirtschaft zu zeigen hat. Feinsinnig ist überhaupt der nationale Gegensatz hier in den psychologischen einbezogen. „Deutsch sein heißt arbeiten“, wie bei der Gründung der Universität Czernowitz Gustav Schmoller, der damalige Rektor von Straßburg, ausrief; die Polen aber, die alten Lieblinge der Jungdeutschen von Laube bis Gregorovius, haben jene fahrige, oberflächliche Romantik im Leibe, die es zu ernster Arbeit nicht kommen läßt. Eine Mischung beider Elemente zeigt der adelige Kreis: der Freiherr v. Rothsattel, der sich nicht entschließen kann, gut bürgerlich den Verhältnissen Rechnung zu tragen, kommt durch falschen Stolz und unklare Spekulation ins Elend; und ihm hilft die ultrarealistische, auch jeder berechtigten Romantik bare Gruppe der jüdischen Geschäftsleute mit ihrem christlichen Helfer Hippus. Sie haben hier zugleich die humoristische Rolle der Zigeuner und

Spitzbuben in den Schauspielen Freytags zu übernehmen; die durch keinen milderen Zug versöhnende Schlechtigkeit und Gier Veitel Itzigs aber erhält ein Gegengewicht durch die ideale Figur des todkranken jungen Ehrenthal, für den Freytag Züge seines lieben Freundes, des jüdischen Journalisten Jakob Kauffmann, benutzt hat. Bei den Nebenfiguren, besonders denen im Comptoir, bemerkt man (etwa bei Pix) eine zu sorgfältige Nachahmung der Originale von Dickens mit ihren „whims", und auch die Genossenschaft der Packer ist zu absichtlich ins Heroisch-Groteske gesteigert, welch eine Meisterfigur auch der alte Sturm selbst ist. Weit wird dagegen, wie man mit Recht bemerkt hat, der Engländer von dem Deutschen in Kunst und Sorgfalt der Komposition übertroffen; nur die Entwickelung der tugendhaften Sabine versagt. Meisterhaft sind die großen Bewegungsscenen des polnischen Aufstandes, die den Höhepunkt des Romanes bezeichnen; und mit anspruchsloser Einfachheit dient das Gespräch überall der Handlung und hat die wichtigthuerische Unabhängigkeit der romantischen und jungdeutschen Dialoge überwunden.

Die „Verlorene Handschrift" sollte dies große Gemälde der mehr praktischen Arbeit durch Vorführung der geistigen ergänzen, wobei natürlich dem Historiker und Philologen Altertumswissenschaft und Volksliederjagd gegebene Grundlagen waren. Aber ein einsichtiger Beurteiler, Mielke in seiner Geschichte des deutschen Romans, hat treffend hervorgehoben, wie der Roman unter zwei fremden Einflüssen leidet. Es ist gewiß der Wirkung Auerbachs zuzuschreiben, daß Freytag das Problem des Konflikts von Dorf und Stadt hineinbrachte. Der Gelehrte, dessen Berufskreis der breiten Masse des Volkes am fernsten liegt, und die Tochter des Gutsherrn sollen zum gegenseitigen Verständnis erzogen werden, wie in den „Journalisten" Liberale und Konservative; und als Mittel wird der gemeinsame Gegensatz der guten altdeutschen Solidität in beiden Kreisen gegen das gleißende Scheingold der kleinen Höfe gewählt. Dadurch aber gleitet die Geschichte von der breiten Zustandsschilderung in „Soll und Haben" in die enge Gasse der Intrigue hinein, und die Schicksale, die dort typisch wirkten, erhalten hier ein kleinlich vereinzeltes Ansehen, ohne daß doch die Figuren originell genug wären, um an sich durch ihre Einzelschicksale zu interessieren. Diese Originalität, die nur Nebenfiguren geschenkt ist (und bei ihnen wieder nur mit dem gefährlichen

Mittel pathologisch-humoristischer Sonderbarkeiten), wird noch weiter gefährdet durch den zweiten fremden Einfluß: den der gelehrten Studien Freytags. Er gewöhnt sich zu sehr, „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen", wie Mielke sagt:

> Das merkwürdigste Beispiel für das geschichtliche „Durchblicken" in den Charakteren gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit", und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opfersteine; dann als christliche Methspenderin, im dreißigjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst innewohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmut ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns.

Freytag lebt hier nicht mehr mit seinen Figuren; daher wird auch die Sprache oft manieriert, der Humor erzwungen.

Das Verdienst der beiden Romane bleibt doch ein großes. Die ganze Ausdehnung des Alltagslebens war endlich dem deutschen Roman wiedererobert; die Freude an einfachen, gesunden Verhältnissen hatte in der deutschen Litteratur ihr lange verlorenes Bürgerrecht wiedergewonnen. In der Eroberungsgeschichte unserer litterarischen Welt kommt dem Verfasser von „Soll und Haben" und der „Verlorenen Handschrift" ein hochragender Ehrensitz zu.

Und demselben Mann gelang nun auch die noch größere That, der deutschen Nation ihr Geistesleben durch Jahrhunderte zu neuerworbenem Besitz zu schenken.

Freytag hatte seit Jahren zu den „Grenzboten" einzelne Aufsätze kulturhistorischen Inhalts beigesteuert. Sie stellten sich in eine Linie mit den andern Artikeln, die jetzt als „Aufsätze zur Geschichte, Litteratur und Kunst" und „Politische Aufsätze" (1887) gesammelt vorliegen. Beiträge zur Biographie des deutschen Volkes sind es alles. Mag er nun in meisterhaften Charakterbildern Otto Ludwig, den großen Philologen Moriz Haupt, Holtei, Chamisso, Willibald Alexis, Reuter, Charles Dickens nach ihrer Eigenart und Entwickelung liebevoll eingehend vorführen; mag er an Dramen von Grillparzer, Halm, Geibel, Kruse, an der Vergleichung deutscher und französischer Schauspielkunst die Individualität der germanischen

Bühne studieren; mag er Anekdoten aus dem deutschen Volke und Gelehrtenleben mit seltener Kunst vortragen; mag er in den berühmten Artikeln der Jahre 1848 und 1849 („An den Bauer Michael Mroß"; „Adelig und Bürgerlich"; „Petition der Zigeuner"; „Deutsche Gemütlichkeit in Kriegszeiten") und einigen kaum minder glänzenden der Folgezeit („Der Konstablerismus"; „Die Schwüle der Erwartung"; „Neues und altes Kaiserceremoniell"), besonders auch in den tapferen Kriegsberichten von 1870 männlich und offen die echte deutsche Art gegen alle Verfälschungen und Verdächtigungen verteidigen — immer ist er der Volkspädagog, dem die Einzelheit aus der Lebensgeschichte seines Volkes nur deshalb von Wichtigkeit ist, weil er daraus Lehren auch für die Gegenwart gewinnen will. Einzelne dieser Aufsätze haben sich zu ganzen Büchern erweitert: die Schrift über Karl Mathy, den vortrefflichen Volks- und Staatsmann (1869), eine der besten Biographien, die wir besitzen; und das nicht so glückliche Erinnerungsblatt „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889). Aber auch dann wurde die Schilderung der Hauptfigur nicht Selbstzweck; auch dann suchte Freytag in der Einzelgestalt vor allem den Schlüssel zu deutscher Eigenart. Er grub so lange, bis er den Unterstrom des nationalen Lebens jeder Epoche in dem Leben des einzelnen Dichters, des Künstlers, des Staatsmanns rauschen hörte.

Indem er aber eine große Anzahl solcher kulturhistorischen Studien zu den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" (1859—1862) vereinigte, vollbrachte er etwas völlig Neues. Eine annähernd lückenlose Reihe von objektiven Zeugnissen über das seelische Leben typischer Einzelfiguren vom Anfang unserer Geschichte bis auf die Gegenwart wurde in einen geistvollen Kommentar eingebettet, der jedesmal erläuterte, inwiefern jener Einzelne, dessen eigenes Zeugnis ausgehoben wurde, die deutsche Eigenart seiner Zeit vertrat. Tief versenkte sich Freytag in die Individualitäten, die er aus seiner umfassenden Kenntnis deutschen Geisteslebens als typisch erkannt hatte. Er hat uns auf diese Weise seelenvolle Bilder aus jedem Jahrhundert geliefert; neben dem Arzt Platter oder dem Bürgermeister Sastrow steht König Friedrich II., neben dem Pietisten Petersen ein moderner Rationalist wie der alte Haupt. Am wohlsten ward es ihm, wenn er in den großen Befreiern der Nation das Porträt zu einem Idealbild erweitern durfte, das in aller Treue begeisternd der Gegenwart vorleuchten sollte. So hat

er großartig wahr Luther gezeichnet, so in seinem unvergleichlichen Bild des großen Friedrich ein würdiges Seitenstück zu der Biographie geliefert, die Adolf Menzel malte. Alexander v. Sternberg hat gesagt, Menzel male den König so packend, daß man ihm die Gedanken an der Stirn ablesen könne; Freytag hat ihn so greifbar gezeichnet, daß man den Tabaksstaub auf der Weste glaubt abstäuben zu können. Wie schade, daß Freytag nicht dazu kam, Bismarcks Bild in gleicher Ausführung den beiden andern zuzugesellen! — Aber diese Vertiefung in die Individualität bleibt ihm, wir müssen es wiederholen, Mittel zum Zweck. Er studierte den Einzelnen, um über die blasse Allgemeinheit der kulturhistorischen Sittenschilderungen fortzukommen; er studierte die Einzelnen, um durch allen Wechsel der Zeiten hindurch die Kontinuität des deutschen Geisteslebens zu erkennen. Die Kontinuität — nicht die Identität; denn von der phrasenhaften Manier, mit der einst die Humanisten oder die Altteutschen in Jahns Zeit allen Epochen die gleiche fehlerlose heldenhafte und gemütstiefe Idealität zuerkannt hatten, hielten ihn seine Ehrlichkeit und seine Kenntnisse gleich entschieden zurück. So aber schrieb er eine Biographie, wie kein anderes Volk sie besitzt. Alle Seelenregungen, die die deutsche Nation durchzuckt haben, alle Bedenken, die ihre großen Entschlüsse begleiteten, alle hohen Gedanken, die sie träumerisch im Haupte trug, fühlt er nach; und ihre kleinen Liebhabereien zeichnet er mit gleicher Liebe auf: wie das deutsche Volk trank und sich kleidete, was es zu lesen liebte, und wie man sich anredete. Dabei nirgends ein kleinliches Versinken ins Detail, nirgends ein vages Einherschwimmen in Allgemeinheiten; nichts ist an dem einzig dastehenden Buch mehr zu bewundern als der sichere Takt der Auswahl. Eine reichhaltigere Kulturgeschichte des deutschen Volkes mag einmal geschrieben werden; eine großartigere wird nie geschrieben werden, keine, die mit gleicher Sicherheit den Pulsschlag der Volksseele zu belauschen wüßte.

Jene Idee der Stetigkeit veranlaßte ihn, aus den „Bildern“ noch einen historischen Familienroman heraus zu destillieren: „Die Ahnen“ (1872—1880). Es ist wohl, äußerlich genommen, eine Reihe von historischen Romanen; der Idee nach ist es doch nur eine Geschichte in mehreren Kapiteln. Wie Willibald Alexis, dem er ein rührendes Wort nachgerufen hat, wie Walter Scott, den er stets als Meister geehrt hat, faßte auch Freytag die Geschichte seines Volkes als eine große Einheit, und die historischen Momente nur

als Augenblicke, in denen sich die Eigenart besonders hell offenbart. Diese Idee der Stetigkeit veranlaßt ihn, die Geschichte des deutschen Volkes an einer einzelnen Familie zu veranschaulichen, deren Glieder durch allerlei wiederkehrende Züge in der Physiognomie, im Charakter, in den Schicksalen verbunden werden; er hat diese verbindenden Glieder in seinen „Lebenserinnerungen" selbst aufgewiesen und bedauert, daß sie zu wenig bemerkt worden seien. Aber Freytag verlor bei der Ausführung die Stetigkeit vielfach aus den Augen. Der historische Roman führt gar zu leicht dazu, gerade das Absonderliche der Epochen zu betonen; und „die Ahnen" unterscheiden sich hierin zu wenig von den eigentlichen kulturhistorischen Gemälden in Romanform. Vor allem hat der Versuch, die Eigenart älterer Perioden auch durch eine Anpassung an ihre Redeweise uns näher zu bringen, nicht bloß in „Ingo und Ingraban" zu schwer erträglicher Affektation geführt. Es gilt hier etwa, was Gottfried Keller einmal von Dialektstücken sagt: ein ordentlicher Dichter müsse ein bayerisches Madl auch anschaulich machen können, ohne daß er es „moan" sagen läßt. Viele Schönheiten in den Hauptstücken der Reihe „Ingo und Ingraban", „Die Brüder vom deutschen Hause", „Markus König" leiden unter diesen und ähnlichen Bedrückungen des Dichters durch den Gelehrten. Dem Dichter selbst aber fällt der arge Schluß zur Last, der so matt und freudlos die Heldengeschichte in idyllisches Philistertum auslaufen läßt, als stände nicht auch heut noch für deutsche Heroen eine ruhmbeglänzte Laufbahn offen. Freilich entsprach das dem Besten in Freytags Natur: seiner bürgerlichen Solidität, seiner Abneigung gegen allen lauten Prunk, wie die Schrift über den Kronprinzen sie nochmals so nachdrücklich und so wirkungslos gepredigt hat; aber der treffliche Gedanke — derselbe, den Uhland in „Tells Tod" so schön durchführte — ist in der Ausführung erstickt. Dazu trug dann auch noch ein persönliches Moment bei: Freytags Scheu, man könne den letzten Ausläufer der Geschichte als auf seine eigene Verherrlichung angelegt auffassen.

Den gleichen Geist der bescheidenen Sachlichkeit tragen auch die „Erinnerungen aus meinem Leben" (1887). Auch sich selbst benutzt der Dichter vor allem als ein Mittel zum Verständnis seiner Zeit und deutscher Art — worunter er freilich, fast so einseitig wie Vischer die süddeutsche, eigentlich nur die norddeutsche Art versteht. Aber die bescheidensten Autobiographien sind nicht not-

wendig die besten; und die behagliche Selbstgefälligkeit der Erinnerungen Holteis macht die Lebensgeschichte eines Mannes von künstlerisch und moralisch weit geringerem Kaliber interessanter, als Freytags steife Objektivität die seine. Jene umständliche Ironie des alten Herrn — „ich lud den Kapitän zu einer Bowle eigener Erfindung, die er achten mußte“ — entschädigt nicht für die Pedanterie, mit der er überall die ersprießliche Nutzanwendung der eigenen Erfahrungen im Auge behält. Allerdings, es war ein Leben, von dem wir lernen können. Und es ist ein Lebenswerk, das Größere als Freytag dem Glücklichen neiden könnten.

Nach Art und Tendenz, wenn auch nicht der Bedeutung nach ist mit Freytag eine hervorragende Schriftstellerin eng verwandt, die er erst auf die Höhe allgemeiner Beachtung geführt hat: Luise von François (1817—1893). Auch sie hat sich in einem populären Geschichtswerk versucht („Geschichte der preußischen Befreiungskriege“ 1873); sie teilt mit ihm den etwas trockenen Humor, vor allem aber die politisch-pädagogische Tendenz. Ihr Schicksal erinnert (wie wir schon bemerkten) an das der gleich tapferen und kräftigen, aber originelleren Betty Paoli. Auch Luise von François erlebte ohne eigene Schuld — durch die eines treulosen Vormundes — den völligen Verfall des ererbten, ursprünglich sogar glänzenden Vermögens, und der Schlag wurde ihr noch auf das furchtbarste verschärft: ihr Bräutigam, ein flotter, eleganter Offizier ließ darauf die Verlobung zurückgehen. Es war eine Erfahrung, die jede andere Frau verbittert hätte; dies edle Herz erzog es zum tiefsten Mitleid. Immer kehrt in ihren Gestalten diese Figur wieder, der flotte, bezaubernde, aber gänzlich hohle Offizier; immer wird seine Verirrung, mag sie für das unbewachte weibliche Herz noch so verhängnisvoll werden, mit milder Vergebung wie eine Naturnotwendigkeit dargestellt. Die bildungsbegierige, von leidenschaftlichem Ernst erfüllte junge Dame aber führte dies Erlebnis zu tiefem Nachdenken über die Grundlagen unserer socialen Existenz. Das einst bildschöne, vornehme, reiche Edelfräulein saß vereinsamt und verarmt in Herzberg bei Weißenfels, ihrem Geburtsort (geb. 27. Juni 1817), fast allein mit der gelähmten Mutter und dem erblindeten Stiefvater — dem Urbild des trotzigen, aber weichherzigen Obersten in der Novelle „Sandel“. In der Jugend hatte „Jungfer Grundtext“, wie der Lehrer die fragelustige Schülerin nannte — sie hat diesen Beinamen mit andern Zügen auf die Hardine ihres großen

Romans übertragen — nur eben gelernt, was damals ein adliges Fräulein lernen mußte; wie ihr Altersgenosse Gottfried Keller empfand sie den Mangel an Bildung bitter als eine Schranke, die sie von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Mit unablässigem Lesen und Lernen holte sie nach; vor allem aber hatte sie doch hier eins gelernt: den Abscheu vor leeren, hohlen Ansprüchen, den Respekt vor ernster Zuverlässigkeit. Der hielt das Fräulein mit dem altmodisch-vornehmen Geschmack und der modern-liberalen Weltanschauung gern auch ein paar kleine Geschmacklosigkeiten zu gut, wie die zu deutlich lehrhafte, aber an vortrefflichen Momenten reiche Novelle „Phosphorus Hollunder" zeigt. — Die äußere Bedrängnis führte die klare und entschlossene Helferin der Ihrigen auch zur Schriftstellerei. Ihre Novellen erschienen in Zeitschriften, dann auch gesammelt; der große Roman „Die letzte Reckenburgerin" (1871) fand lange keinen Verleger, bis Otto Janke, der auch mit Willibald Alexis und Otto Ludwig einseitig vorteilhafte Geschäfte gemacht hatte, ihn für 300 Mark kaufte! Gustav Freytag entdeckte ihn, und von da ab war sie berühmt. Fritz Reuter hatte (wie ihre Biographin erzählt) das Buch beständig auf seinem Schreibtisch liegen; Karl Hillebrand bezeichnete den Roman als ein in unserer Litteratur fast einzig dastehendes Werk; C. F. Meyer wurde der Freund der Dichterin, und Marie v. Ebner-Eschenbach erklärte mit liebenswürdig überströmendem Enthusiasmus, für die „Letzte Reckenburgerin" würde sie all ihre Werke hingeben! Die späteren Romane („Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" 1873, „Stufenjahre eines Glücklichen" 1877, „Der Katzenjunker" 1879) haben den Ruhm dieses Buches nicht erreicht.

„Die letzte Reckenburgerin" bleibt unzweifelhaft übrig, wenn man die Unmasse der deutschen Romane durch das engste Sieb schüttet; von den Romanen nach Goethe mag kaum ein Dutzend dies Schicksal teilen. Was vor allem imponiert, ist die Rundung der Gestalten. Mit vollster Deutlichkeit erschaut stehen sie vor uns: Hardine, die Starke, Strenge, Untadlige, deren moralischer Rigorismus doch von dem Zauber sündhafter Lieblichkeit in ihrer bestrickenden Jugendfreundin entwaffnet wird; die Eltern, der Vater gutmütig, läßlich, die Mutter hoheitsvoll — das typische Edelmannspaar, wie etwa Annettens Eltern waren oder die von Fontanes „Effi Briest" oder das Ehepaar in seinem Roman „Unwieder-

bringlich". Dann das reizende Dorl selbst, unwiderstehlich auch in der Schilderung der sonst etwas kühlen Erzählerin; und der Doktor, wie manche Figur und manches Erlebnis nach Jugenderinnerungen der Dichterin gezeichnet; und, was vielleicht am schwersten war: die Herrin der „schwarzen Linie", deren fast gespenstische Figur durch gesunde realistische Züge von der übeln Romantik anderer Herrinnen in Turmzimmern (man denke nur an Dickens!) befreit ist; der Invalid und seine Gruppe. Dazu die mehr episodischen Gestalten, wie der Prinz, der vornehme Bewerber. Man hat gemeint, bei Luise von François seien die Figuren ganz aus der Handlung heraus konstruiert; ich kann die Meinung nicht teilen. Nur die gelegentlich etwas schematische Teilung in böse oder doch beschränkte konservative Streber rechts, gute und tapfere liberale Heldenseelen links, die in den Novellen (wie dem, später dramatisierten, „Posten der Frau", dem „Jubiläum") zuweilen verstimmt, liegt in milderer Form auch den Gestalten des Romans zu Grunde; aber angeschaut sind all diese Menschen, die sich auf dem engen Raum des Schloßbezirks die Sonne streitig machen. Die Komposition ist großlinig; besondere Künste hat die Erzählerin darin nie versucht, oder es sind altmodisch rückschauende Berichte in Brief- oder Beichtform, Antworten auf unmotivierte Fragen. Die Naturschilderungen sind zu merkbar mit ererbtem Apparat aufgebaut; der Stil ist ganz der Mensch: knapp, klar, ohne überflüssigen Schmuck. Das Ganze aber durchdringt eine Poesie, die mehr wert ist als der üppige Bilderreichtum mancher vielgepriesenen Stilkünstler. Der herbe würzige Erdgeruch einer unbedingten Ehrlichkeit verschmilzt mit dem Hauch einer milden, ruhigen Menschenliebe, für die jede Lehre eine gute That und jede gute That eine Lehre ist. Hierin ist ihr nur eben Marie v. Ebner vergleichbar, deren Talent allerdings ungleich vielseitiger und deren gestaltenschaffende Kraft unendlich reicher ist.

Aus dem gleichen Geist, der Freytag und Luise v. François zu dem machte, was sie sind, ist ein Dritter geboren, der größer ist als beide: Gottfried Keller; und Theodor Fontane steht der Gruppe sehr nah, wenn auch ganz eigentümliche Zuthaten ihn auszeichnen. Lehrhaft, bewußt lehrhaft sind sie alle; entschiedene Anhänger der modernen Weltanschauung und ihrer liberalen Ausprägung sind sie alle — auch Fontane, trotz seinen konservativen Anfängen; selbständige Geister, originelle Stilisten, nachdenkliche Epigrammatiker sind sie alle. In manchen Punkten ist noch ein

Fünfter zuzuzählen, dem aber abgeht, was sie vor allem kennzeichnet: echte Originalität; es ist Wilhelm Jordan, der klassische Typus des Epigonen neben den vier mannhaften Bahnbrechern einer neuen Dichtung. „Politische Historiker" sind sie alle miteinander, leidenschaftlich vertieft in das große Buch der Weltgeschichte und in ihm Prophezeiungen auf die Gegenwart und nächste Zukunft suchend, wie die Frommen in der Bibel. So bilden sie eine ganz bestimmte Gruppe für sich. Und an all diesen bedeutsamen Erscheinungen hat die wiedererweckte, tagfreudig gewordene Geschichtsforschung deshalb ihr Verdienst.

Gottfried Keller! Man kann den Namen nicht aussprechen, ohne daß die Augen heller glänzen und die Herzen freudiger klopfen. Seit Goethe ist er in unserer Litteratur der größte Schöpfergeist. Seine Kraft, vor uns lebende Welten aufzubauen und uns mit der Wärme seiner Sonne zu erfüllen, wie es sonst nur die Wirklichkeit selbst vermag, ruht vor allem auf jener „Weltfrömmigkeit", die er an Goethe preist, und die er mit den Besten seiner Zeit teilt. Das ist „die Pietät für allerlei Dinge, so man sieht", die er einmal „die gute Ackerkrume für gute Früchte" nennt; und aus dieser Anschauung heraus hat er früh und entschieden „der Privatliebhaberei für das sogenannte specifisch Poetische Abschied gegeben". Keineswegs war damit aber einfach die Kunstlehre des Naturalismus angenommen. Nicht nur der gereifte Keller hat die Skizzenjagd der Schüler Zolas in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" köstlich parodiert — auch schon der junge hat an Hettner geschrieben: „Wenn es in gleicher Mühe zugeht, so will ich doch lieber schöne Worte hören als triviale." Was ihn nun aber hier bestimmte, was ihn zeitlebens für Schiller wie für keinen zweiten schwärmen ließ — das war seine pädagogische Auffassung der Poesie. So klar und energisch wie nur möglich hat er sie in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausgesprochen:

> Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Thut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der That und auch äußerlich wird. Kurz, man muß ... dem allzeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.

Diese Grundsätze hat Keller in seiner dichterischen Thätigkeit stets zur Wahrheit gemacht. „Am meisten", bekannte C. F. Meyer, „imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der That der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt." Was aber hielt er für recht? Er sprach es mit dem Schlagwort unserer Klassiker aus: „Was ewig gleich bleiben muß, ist das Bestreben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, Goethe und Schiller, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen, hängt nicht von dem Talente und dem Streben ab, sondern von der Zeit und der Geschichte."

Dies ist der Grundaccord, auf dem sich Kellers Lebenswerk aufbaut. Seine Dichtung ist so groß und so lebensfrisch, weil sie mit Notwendigkeit aus diesen großen und gesunden Ideen floß; sein Leben hat, wie man mit Recht bemerkt hat, „einen Bruch", seine Erscheinung eine höchst verwundbare Stelle, weil es ihm nicht (wie Lessing, Goethe, Schiller, die er eben deshalb so hoch verehrte, oder auch wie seinem Liebling Freiligrath) gelang, ein „ganzer Mann" im Sinne seines eigenen Ideals zu werden. Er gab fremden Verfehlungen die Schuld; schwerlich mit vollem Recht. Es lag auch schon in seiner genialen Veranlagung etwas, was bei der geringsten Begünstigung von außen her zu einem solchen Bruch in der Entwickelung führen konnte; „denn", wie es in Kellers Märchen von Spiegel dem Kätzchen heißt, „jede Kreatur wächst sich nach ihrer Weise aus."

Betrachten wir nun diese wunderbare „Kreatur" und ihre Weise etwas näher!

Mit Ausnahme des einzigen Nietzsche giebt es wohl keinen neueren Autor, über dessen Leben und Entwickelung so reichliche und vortreffliche Quellen vorliegen wie über Keller. Die Gefahr, daß die romanhafte und in den letzten Teilen ganz freie Umgestaltung seiner Jugendzeit im „Grünen Heinrich" die thatsächlichen Verhältnisse verdunkelt, ist durch das etwas schwerfällige, sonst aber in Auswahl der Briefe und Belege ausgezeichnete Werk von Jakob Bächtold behoben. Gottfried Keller war von früh auf eine merkwürdige Persönlichkeit; wer ihn kennen lernte, interessierte sich für das originelle Menschenbild. Dazu waren seine Briefe fast durchweg schriftstellerische Leistungen von packender Eigenart, die jeder

Empfänger sorgfältig aufbewahrte; und unter seinen Korrespondenten waren zahlreich Männer wie Hettner, Auerbach, Freiligrath, Heyse, Storm, die zu Äußerungen über die wichtigsten Fragen Gelegenheit gaben. Er selbst hat auch in Zeiten, in denen er nichts veröffentlichte, vielerlei geschrieben, in den früheren Jahren auch nicht ungern von seinen Plänen und Absichten geplaudert. Wir sind über ihn sicherlich ausreichend unterrichtet. Und dennoch — wie schwer ist es, zu der Individualität selbst zu gelangen! wie manches muß Vermutung bleiben!

Gottfried Keller (1819—1890) wurde am 19. Juli 1819 in Zürich geboren. Sein Vater war ein tüchtiger, strebsamer Drechslermeister, der aber schon 1824 starb; die Mutter war eine tapfere, verständige, aber fast zu nüchterne Frau. „Jede Hausfrau verleiht, auch wenn die Rezepte ganz die gleichen sind, doch ihren Speisen durch die Zubereitung einen besonderen Geschmack, welcher ihrem Charakter entspricht. Die Speisen meiner Mutter hingegen ermangelten, so zu sagen, aller und jeder Besonderheit. Ihre Suppe war nicht fett und nicht mager, der Kaffee nicht stark und nicht schwach, sie verwendete kein Salzkorn zu viel und keines hat je gefehlt." Man begreift, daß ein phantasievolles und originelles Gemüt durch diesen Gegensatz nur um so stärker auf die Einbildungskraft und Einbildungslust hingelenkt werden mußte, die dem Knaben von vornherein eigen war. Er war ein Träumer; er hatte seine Lügenperiode, wie viele begabte Kinder, für deren Erfindungslust sich noch kein anderes Ventil öffnet. Der Jüngling läßt sich durch jedes Buch zu nachahmender Produktion anreizen. Jeder Anblick giebt ihm Stoff zum Weiterführen, Weiterspinnen. Wie, das ist zunächst Nebensache; die farbigere, lustigere Kunst des Malers scheint ihm vorerst dienlicher als die des Erzählers. Aber auch das einfache „Basteln", das spielerische Pappen und Zusammenkleistern wirkt in den abenteuerlich-kunstvollen Inventarstücken der Seldwyler mindestens so stark mit, wie die Vorbilder der Romantik, auf die Bächtold verwiesen hat. Das wunderbare Buchbinderwerk der Jungfer Züs Bünzlin in Gedanken zurecht zu basteln, hat ihm vermutlich mehr Vergnügen gemacht als mancher tiefe Weisheitsspruch.

Aber dies spielende Behagen an der Existenz und der eigenen Gestaltungskraft bedurfte des Gegengewichtes einer strengen Leitung, einer festen Lenkung auf bestimmte Ziele. Die konnte die Mutter

nicht geben; und auch die Schule versäumte ihre Pflicht. Originelle Schüler sind selten die Lieblinge pedantischer Lehrer; einen Hinterhalt an hohen Gönnern hatte der arme Sohn der einsamen Drechslerswitwe auch nicht. Was Wunder, daß bei irgend einer Gelegenheit, wo „ein Exempel zu statuieren war", gerade der Gottfried Keller (1834) aus der Schule flog? Er hat all sein Lebtag das als das größte Unrecht, das ihm geschehen, und als das größte Unglück, das ihm widerfahren, angesehen. Das heiße geistiges Leben köpfen, sagte zornig noch der reife Mann. Während die Romantiker den nicht genügend bedauern können, den „der pedantische Zwang der Schule um seine Originalität betrügt", hat Keller, sicherlich ein Originalgenie, die Unterbrechung seiner geistigen Bildung als unaustilglichen Schaden beklagt. Der Schade ist da. Gottfried Keller, so viel er später gelesen, studiert, sich angeeignet hat, vermochte es niemals, gewisse Lücken seiner Bildung ganz auszufüllen. Es waren aber nicht sowohl Lücken des Wissens als der Erziehung. Er blieb in einer Weise undiscipliniert, die er selbst bitterlich empfand. Durch alle Feinheit des Weltweisen brach plötzlich der Naturbursche durch. Der schon als Jüngling die Thränen verabscheute, konnte plötzlich in ausgelassener Gesellschaft um einen verlorenen Spazierstock (oder vielleicht eher um den Eindruck, den der Verlust ihm machte!) wie ein Kind weinen oder auch sonst in fast grotesker Weise „losheulen". Schlimmer waren die ganz unkontrollierbaren Wutausbrüche. Urplötzlich sprang der kleine rundliche Mann mit den großen Augengläsern, durch irgend ein unschuldiges Wort gereizt, wütend auf, zerschlug die Gläser oder schlug auch einfach auf den oft völlig harmlosen Tischgast los. Und je stärker diese vulkanischen Unerzogenheiten verblüffen mußten, desto argwöhnischer beobachtete Keller seine Umgebung. Das Schlimmste aber war, daß das Vertrauen zum eigenen Ich fehlte. Haltungslos, schwankend irrt er durch die Jugendjahre — eine interessante Romanfigur; aber eben kein erbaulicher Charakter. Schließlich ist doch seiner Kunst auch dieses Irren zum Besten gediehen; seinem Leben nicht.

Um der ununterbrochenen inneren Produktion zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt er zunächst bei der Malerei — auch von praktischen Rücksichten geleitet. Dichter-Maler waren, wie Bächtold bemerkt, gerade in Zürich keine Seltenheit; auch Ulrich Hegner (1759—1840) gehörte dazu, der treffliche Autor der „Molkenkur",

des ersten echt schweizerischen Romans, und zugleich ein treuer Schüler Goethes. Aber nebenbei trieb Gottfried Keller die Dichtung fort, und oft einigte sich beides, indem er malerische Entwürfe breit beschreibend ausführte. Schlechte Lehrer ließen ihm wieder das entgehen, was er am nötigsten brauchte: strenge Zucht. Ein guter Freund liest ihm einmal (1841) in einem charakteristischen Briefe den Text und meint, „Kellerchen" sei „trotz Moral und guter Lektüre auf'm Weg in den tiefsten Kot". Das gilt aber eigentlich für die ganze Zeit des Malerstudiums: daheim und (1840—1842) in München. Sicher waren die Anregungen unschätzbar, die ihm in der deutschen Kunsthauptstadt zu teil wurden. Das freudige Gewühl des berühmten, im „Grünen Heinrich" so farbenprächtig geschilderten Dürerfestes (17. Februar und 2. März 1840) zauberte ihm auch noch in mündlichen und gedruckten Berichten anderer — denn selbst konnte er es nicht mehr mitmachen — eine schöne bunte Welt von künstlerischer Einheit vor; Freunde, Mitbewerber, sogar Plagiatoren begleiten seine technischen Fortschritte. Aber die tiefe Erniedrigung, in die ihn die Not, das Schuldenwesen, die fortwährende Selbstverteidigung der daheim darbenden Mutter gegenüber brachten, das alles drückte ihn so tief herab, daß ein gewisser Bodensatz von Cynismus nur zu leicht später in kritischen Momenten wieder sichtbar wurde. Daheim ging es (1842—1848) nicht viel besser. Er empfand es bitter — wie Pankraz der Schmoller —, daß ihn die Arbeit von Mutter und Schwester erhielt; dennoch konnte er sich zu einer ergiebigen Thätigkeit irgend welcher Art nicht aufraffen, weniger aus Hochmut, als im Banne jener romantischen Traum- und Dämmerfreude. Er machte Entwürfe, führte ein Tagebuch, in dem er die Schicksale eines Ameisenhaufens so beachtenswert fand wie die der Trojaner; er schrieb auch in die Zeitungen.

Da machte ein äußerer Anlaß Epoche. Georg Herweghs und Anastasius Grüns Gedichte fielen dem emsigen Leser in die Hände und regten ihn um so tiefer auf, als ihre agitatorischen Klänge an den Sonderbundskämpfen der Schweiz einen einheimischen Herd politischer Leidenschaft vorfanden. Hoffmann von Fallersleben half (Oktober 1844) auch diesen jungen Poeten, wie Freiligrath, in die politische Arena einführen; und die exilierten Dichter und Publizisten, vor allen das feindliche Brüderpaar Follen und Heinzen, nahmen ihn freudig auf. So erschien die erste Sammlung seiner

Gedichte (1846). Sie fanden im Moment leidliche Beachtung, ungleiche Aufnahme; wie es denn auch in der That nichts weniger ist als eine fleckenlose Perlenschnur.

Aber die Umgebung, in die er geraten war, so interessant sie sein mochte, war pädagogisch wieder von zweifelhaftem Werte. Und eine neue Erfahrung ließ ihn das nur noch tiefer empfinden: eine ernste Liebe. Da schrieb nun der arme Kerl in seiner Herzensbedrängnis den wundersamsten Liebesbrief, der je geschrieben wurde, in seiner Mischung von barockem Ernst und tragischer Selbstironie ein Dokument, wie es nur seine kühnste Erfindung einer seiner Figuren hätte diktieren können:

> Ich bin noch gar nichts und muß erst werden, was ich werden will, und bin dazu ein unansehnlicher armer Bursche: also habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer so schönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie sind. Aber wenn ich einst denken müßte, daß Sie mir doch ernstlich gut gewesen wären, und ich hätte nichts gesagt, so wäre das ein sehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es also mir selbst schuldig, daß ich diesem Zustande ein Ende mache; denn denken Sie einmal, diese ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäusern herumgestrichen, weil es mir angst und bang ist, wenn ich allein bin . . .

Solche Liebesbriefe hat er auch später noch geschrieben, als ihn die Leidenschaft zu der schönen und geistvollen Johanna Kapp packte:

> Meine Jugend ist nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetischen Glücke schwinden; vielleicht, wenn es mir in der Welt sonst gut geht, werde ich auch ein fröhlicher Mensch, der diesen oder jenen Winterschwank aufführt. Mein Herz aber einem liebenden Weibe noch als bare Münze anzubieten, dazu, dünkt mich, habe ich es nun schon zu sehr abgebraucht . . .

Kann man sich wundern, daß der eifrige Eheprediger unvermählt blieb, und daß nur die Schwester Regula, treu und tugendsam, aber die Verkörperung aller bedrückten Enge und Kulturlosigkeit, dem gealterten Dichter die letzten Jahre mit kümmerlich zumessender Liebe versorgte?

Endlich kam Rettung. Dem verdurstenden Pilgrim eröffnete die Hilfe seines väterlichen Staates den Weg zur weiteren Ausbildung. Er eilte nach Heidelberg, und er hatte es gut getroffen. Die beiden Jahre, die er dort (1848—1850) studierte, sind das Fundament seiner ganzen dichterischen Größe geworden. Hier lehrte, in voller Blüte seines anregenden Talents, Hermann Hettner

(1821—1882), auch er ein „politischer Historiker“ auf dem Boden der Kunst- und Litteraturgeschichte; hier hörte er den geistvollen Anthropologen Jakob Henle (1809—1885), dessen lebendige Schilderung des menschlichen Organismus er sich freilich sofort ins Malerische übersetzte:

> So sah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines prächtigen Purpurstromes, an welchem wie ein bleicher Schemen das weißgraue Nervenwesen saß, eine gespenstische Gestalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und schlürfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar, wie die Heerschaaren der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens . . .

Keine Stelle kann von Kellers Art, die Wirklichkeit gleichzeitig festzuhalten und doch zum schönen Märchen umzudichten, eine deutlichere Vorstellung geben.

Vor allem aber vertiefte er sich in die Philosophie, die Ludwig Feuerbach mit der hinreißenden Kraft seiner Entdeckerfreude und Befreiungslust vortrug. Sie übte auf seine innere Produktion einen so mächtigen Einfluß, wie die Bekanntschaft mit Spinoza einst auf Goethe.

Von Heidelberg wandte sich Keller nach Berlin (1850—1855). Wie Heidelberg die Zeit entscheidenden Raffens, so ist dies nach Bächtolds Wort die des entscheidenden Schaffens. Die Hauptstadt, auf die Keller nach alter Dichtergewohnheit beständig schalt, und deren Litteratenkreise ihm vielfach Grund genug zum Schelten boten, hat ihn doch endlich in die Bahn gebracht, für die er geschaffen war. Die „Gedichte“ hatte die Revolution „vom Tisch gewischt“; jetzt entstand (1851) eine Sammlung „Neuere Gedichte“, die die wertvollsten Proben seiner Lyrik enthält. Hier ward (1851—1855) der „Grüne Heinrich“ fertig; hier auch der erste Band der „Leute von Seldwyla“ (1856) — die beiden bezeichnendsten Werke, die er überhaupt geschaffen hat, deren Originalität spätere, zum Teil reifere Werke nicht erreicht haben. Die „Leute von Seldwyla“ sind 1854 bis 1855 „in einem glücklichen Zuge“ niedergeschrieben; der zweite Teil gehört erst der Staatsschreiberzeit an. Dagegen fällt auch der Plan der „Sieben Legenden“ noch in die Berliner Zeit. Sie hat für Keller die gleiche Bedeutung wie der Münchener Aufenthalt für Ibsen: sie gab ihm die Möglichkeit, überreiche Keime in Muße

— deren er sich beim „Grünen Heinrich“ nur zu viel gönnte! — zur Entfaltung zu bringen. Sie machte ihn zwar nicht zum berühmten Manne — noch bei der Zürcher Feier seines 50. Geburtstages war er trotz aller Bemühungen Vischers, Auerbachs, Hettners im „Reich“ fast unbekannt, und erst Anfang der siebziger Jahre begann sein Ruhm zu steigen und sich zu verbreiten. Aber wenn er auch noch nicht berühmt ward, eine sichere Geltung hatte sein Name doch von jetzt an. Kenner wie Scherer und Heyse und Storm wußten, von wo vor allem noch Schönes und Großes für unsere Litteratur zu erwarten war.

Als ein gereifter Mann kehrte der Dichter (Dezember 1855) nach Zürich heim. Noch war zwar die bürgerliche Existenz nicht nach Wunsch gesichert; aber das verstand sich doch jetzt von selbst, daß die geistige Aristokratie der damals so reich gesegneten alten Schweizerstadt ihn als ihresgleichen aufnahm: Fr. Th. Vischer, der große Architekt Semper, Richard Wagner, dazu Besucher wie Varnhagen, Heyse, der alte Freund Hettner. Man nahm sich seiner eifrig an, suchte ihn auf dem damals für Dichter beliebten Wege der Professur für Litteraturgeschichte zu versorgen, verschaffte ihm endlich zu allgemeinem Erstaunen ein wichtiges öffentliches Amt: er wurde (14. Sept. 1861) erster Staatsschreiber von Zürich.

Kein Wort hatte die Männer der romantischen Lebensführung mit solchem Entsetzen erfüllt wie das Wort „Schreiber“ — und nun gar „Staatsschreiber“! „Willst du vielleicht wie eine matte Fliege im Tintenfaß ersaufen?“ schrieb (1820) Philipp Wackernagel an seinen Bruder, den Germanisten Wilhelm. „Siehe die Schreiber an, die Schlacken, ausgebrannt, die Geister, ausgemergelt!“ Aber dem Staatsschreiber von Zürich bekam die „Schreibfron“ ganz trefflich. Es ging ihm wie den Heiligen seiner „Legenden“, die sich doch erst recht wohl fühlen, nachdem sie aus dem himmelstürmenden Idealismus in den Hafen der bürgerlich-gemächlichen Existenz eingelaufen sind. Scheint das der Großmannssucht einiger neuester Weltverächter „philiströs“, so sehe ich in Kellers Auffassung nur die rechte Konsequenz der Weltfrömmigkeit des Dichters, für den eine jede Tüchtigkeit zu den duftenden Blumen der Lebensflur gehört. Nichts hat ihm mehr imponiert als männliche, auf ein Ziel gerichtete Thätigkeit, und an seinem Ideal Schiller vergaß er nicht zu rühmen, daß er auch selbst die Verpackung der „Horen“ besorgt habe. Die Reize — und die Gefahren ungebundenen Umherfahrens

kannte er zur Genüge. Nun hatte er ein Amt, das ihm zugleich reichliche Versorgung und reichliche Arbeit gab. „Es giebt wohl keinen Dichter," sagt Frey, „der seinen Namen so oft unterzeichnete wie Keller: annähernd zweimalhunderttausendmal wird er es gethan haben: auch dürfte keiner je so viel Manuskripte angefertigt haben: allermindestens 200 Bände, im Format seiner Werke gerechnet, liegen noch in den Archiven." Er ward ein musterhafter Beamter, der seine Paßvisitationen und die 1988 Heimatsscheine von 1874 mit derselben behaglichen Liebhaberei fertigstellte wie einst die gemalten und gedichteten Traumgespinste und selbst völlig gleichgültige Mitteilungen, die er bloß von Zimmer zu Zimmer schickte, gern „fertig machte", indem er sie in einen Briefumschlag schloß. Das Gefühl, gelandet zu sein nach romantischer, aber auch kummervoller Odyssee, schützte ihn vor der Vergrämung, die Grillparzer bei viel leichterer Berufsarbeit überfiel. Manche Aufgabe lag auch ganz in seiner Neigung, so die Abfassung der Bettagsmandate; Bächtold hat eins mitgeteilt — wohl den formvollendetsten Hirtenbrief, den ein deutscher Volkspädagog je geschrieben hat, und voll goldener Weisheit.

Und vor allem: er diente seinem Vaterlande gern. Er war ein leidenschaftlicher Patriot. In litterarischer Hinsicht hat er immer für die Einheit der deutschen Litteratur gefochten, den unmöglichen und verderblichen Gedanken einer „schweizerischen Nationallitteratur" höchst energisch abgewehrt; und wenn er (1852) Erzählungen von Jeremias Gotthelf dramatisieren wollte, nahm er sich gleich vor, „das Provinzielle und Lokale in allgemeine Poesie aufzulösen". Aber in politischer Hinsicht war er von der Notwendigkeit einer freien Schweiz innigst überzeugt, und jede Waffenübung daheim — wie Jordan und Freytag, wie Ihering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen ein begeisterter Soldatenfreund — erfüllte ihn neu mit dem Bewußtsein, sein Vaterland habe noch das volle Recht des Sonderdaseins. Als bei einem beklagenswerten Konflikt einige deutsche Zeitungen albernerweise mit der „Teilung der Schweiz" drohten, erklärte Keller in höchster Aufregung, er werde sich mit seiner alten Pistole eine Kugel vor den Kopf schießen, wenn es dahin käme. Ein ungesunder Kosmopolitismus lag dem Echtbäuerlichen in Kellers Wesen so fern, wie ein lebendiges Weltbürgertum in rein geistigem Sinne seinem Pantheismus fast selbstverständlich war. Das Jahr 1870 fand

ihn natürlich auf der Seite Deutschlands, und die traurigen Vorfälle, die der Radikalismus damals in Zürich hervorrief, werden durch seine Stellung wie die C. F. Meyers genügend und reichlich aufgewogen.

Endlich zog es ihn doch wieder zum otium cum dignitate. Am 8. Juli 1876 hieß es im Protokoll des Regierungsrates: „Nachdem H. Staatsschreiber Dr. Gottfried Keller sein letztes Protokoll verlesen, werden ihm namens des Regierungsrates seine fünfzehnjährigen Dienste vom Präsidium warm verdankt." Der „Dr." war ein Ehrengeschenk der Züricher Hochschule; ebenso hat Berlin später Fontane geehrt. — „Dann kaufte sich der Herr Alt-Staatsschreiber einen staatsmäßigen Schlafrock und begab sich unverweilt an die Ausführung alter dichterischer Vorsätze." Die „Sieben Legenden" (1872) und der zweite Teil der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon gegen Schluß seiner Amtsthätigkeit erschienen; nun folgten rasch die „Züricher Novellen" (1878), die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" (1879—1880), das „Sinngedicht" (1881), die Ausgabe der „Gesammelten Gedichte" (1883), endlich „Martin Salander" (1886). Dann überschlich langsam mit zähem Schritt Krankheit und Altersschwäche den Dichter, der in der zweiten Hälfte seines Lebens so unermüdlich gearbeitet, wie in der ersten „gebummelt" hatte. Alte und neue Freunde sorgten für den durch den Tod der alten Schwester ganz Vereinsamten — die Mutter war drei Jahre, nachdem der Gottfried endlich so glänzend auf dem Amtssessel landete, gestorben. Da waren vor allem Arnold Böcklin und der treffliche nordische Dichterfreund Petersen, der auch Kellers Freundschaft mit Storm vermittelt hatte; jüngere Verehrer wie die Litterarhistoriker Jakob Bächtold und Adolf Frey; dazu Korrespondenten wie Freiligrath, des prächtigen Mannes würdige Familie und (seit der Feier von 1869) die Familie des Wiener Professors Exner, mit der er wohl die köstlichsten seiner unschätzbaren Episteln gewechselt hat. C. F. Meyer fand den Schwerkranken noch immer in dem alten „Spinnen und Weben der Phantasie"; Petersen schildert die Deutlichkeit, mit der er noch die Traumerscheinung zweier ganz in Gold gehüllter Ritter beschrieb. Und sanft träumte sich am 15. Juli 1890 der größte Dichter, den Deutschland seit Goethe besaß, in die stumme Unendlichkeit hinüber.

Der größte Dichter seit Goethe? Es hat nicht viel Zweck, über Superlative zu streiten. Ein anderer mag dem Lyriker Heine

diesen Rang zusprechen, oder vielleicht dem Dramatiker Grillparzer oder Heinrich von Kleist; unter den Epikern hat Keller seit dem Dichter des „Werther“ nicht seinesgleichen.

Was Keller selbst von dem großen Epiker forderte, hat seine glänzende Kritik Jeremias Gotthelfs (denn es ist nur eine Kritik in mehreren Ansätzen) gelehrt. Vor allem verlangt er, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen“. Dieses durchgreifende Kennzeichen des echten Epikers kann man bei Keller wie bei wenigen studieren. Er hat ja eine wahre Leidenschaft für das Beschreiben. Er sucht Gelegenheiten auf, Dinge, die zur Beschreibung herausfordern. Feste sind ein Lieblingsgegenstand seiner Poesie, wie das Dürerfest und die ländlichen Ergötzungen im „Grünen Heinrich“, das Waldfest in „Dietegen“, die Feier, die das „Verlorene Lachen“ eröffnet, vor allem auch die der „Sieben Aufrechten“. Und wer kann ein Fest ansehen, ohne es beschreiben zu wollen? Oder gar die kleinen Kunstwerke, auf die wir schon hingewiesen — wie gründlich wird der chinesische Tempel der Züs Bünzlin beschrieben! Aber nun sehen wir staunend, wie diese Beschreibungen ein Glied der fortschreitenden epischen Handlung werden, weil sie eben „in gesättigter Empfindung“ mitgenossen werden können. Jene Feste bilden den Hintergrund für die gehobene Existenz Justinens und Jucundi oder bezeichnen den Höhepunkt des Daseins für die „Aufrechten“; der Papptempel veranschaulicht in rührender Weise die hingebende Passion des guten Emanuel, die Züs in ihrer Herzlosigkeit ganz aufgezehrt hat. Sie sind so lebendig, sind so gut Zeugnisse einer alles mit gleicher Liebe hervortreibenden Schöpferkraft wie die Menschen selbst. Wir erinnern uns dann, wie gern auch das ewige Vorbild aller Epik, Homer, Festbeschreibungen giebt und bei Wettkämpfen oder Schmausereien jede Eigenart festlich zugerüstet hervortreten läßt; wie er den Schild des Achilleus beschreibt, oder Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Parkwege. Wir begreifen, daß Keller gegen seines hochverehrten „tapfern Lessing“ „Laokoon“ eine Gegenschrift richten wollte. Man muß eben festhalten, daß bei Kellers eigentümlicher Art jede Beschreibung eine Nachschöpfung, eine Neuschöpfung wurde.

Das ist die größte und unentbehrlichste Gabe des Epikers: die

Dinge uns anschaulich zu machen und zugleich interessant. Die genaue Beschreibung bei Zola läßt uns kühl, weil sie nichts ist als die Wiedergabe eines beliebigen Gegenstandes; die temperamentvollen Schilderungen bei Brentano lassen uns die Dinge nicht sehen, weil er selbst sie nur unklar sieht. Keller kennt alle von innen aus, weil er sie geschaffen hat, weil er in dem Baum, den er beschreibt, und in der Flinte, und in dem Gotteshäuschen des Vitalis so zu sagen selber drin gesteckt hat. Und das Wunderbare ist nun die Gleichmäßigkeit, mit der er Großem und Kleinem seine Liebe zuwendet — wie die Natur selbst. Es ist nicht eigentlich richtig, zu sagen, diese mit so viel Anteil beschriebenen Gegenstände seien symbolisch. In gewissem Sinne sind sie es freilich, aber nicht mehr, als die Gestalten selbst auch. Äußerungen sind es alles einer unerschöpflichen Schöpferkraft, die hervorbringen muß, weil sie keine andere Existenz besitzt als in der Produktion selbst.

Und dies ist die zweite Gabe des echten Epikers: die Unerschöpflichkeit. Wir fühlen, die Epen Homers könnten verdoppelt werden — wenn noch Sänger da wären wie ihre Schöpfer: Ariosts Phantasie kennt keine Grenzen; und ein geringerer, aber echter Epiker wie Rosegger — wie viel Gestalten, wie viel drollige Situationen, wie viel merkwürdige Reden hat er der Welt geschenkt, die ohne ihn undenkbar wären und nun so notwendig sind wie Napoleon oder wie seine Ansprache vor den Pyramiden! Aber wer könnte sich mit Keller vergleichen! Von den Erfindungen, die er verschwenderisch allein in dem dünnen Bändchen der „Legenden" ausstreut, könnte ein Dutzend Märchenerzähler und Kulturnovellisten bequem das Leben fristen. In dem „Grünen Heinrich" wird der Fülle schier zu viel. Dies Jugendwerk ist ja doch in jedem Sinne „Wahrheit und Dichtung". Die kümmerliche Öde seiner freudlosen Jugend, sagt Frey, habe er hier in einen herrlichen Wundergarten umgeschaffen. Das ist doch nicht ganz recht: der Wundergarten war eben die Freude auch der wirklich verlebten Jugend, nur daß er damals abseits vom Leben blühte; jetzt aber stellt der Dichter ihn mitten hinein, so daß Erlebnis und Traum, Erinnerung und Phantasie sich zu einer unvergleichlichen via triumphalis gestaltender Erzählungskunst zusammenfinden. Gleich reich, aber mit weiser Mäßigung zusammengehalten, fließt der Strom der Erfindung noch in dem ersten Band der Seldwyler und in den Legenden. „Die drei gerechten Kammmacher", Kellers Lieb-

lingsstück, sind allein ein Museum voll Kostbarkeiten, in dem der Jungfer Züs hochgelahrte Rede über die Tiere und das köstliche Abenteuer der blau übermalten Wanze gleich wunderbarlich glänzen. Und diese Gleichnisse, die immer über die vorgeführte Welt, als sei es an ihrer Fülle noch nicht genug, noch eine neue malen, wie ein altdeutscher Maler auf den Deckel eines Reliquienkästchens, den sein Heiliger in der Legende trägt, eine neue Legende zeichnet! „Schon als die beiden andern ihn im Bette zwischen sich nahmen, zeigte sich der Schwabe als vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz so strack und ruhig, so daß immer noch ein bißchen Raum zwischen den Gesellen blieb und das Deckbett auf ihnen lag wie ein Papier auf drei Heringen." Und diese beiden fabelhaft anschaulichen Gleichnisse steigen dabei so organisch aus der Atmosphäre der drei armen Teufel hervor! Oder in den „Legenden" — welche Erfindungen von dem grotesken Ritter „Maus der Zahllose", der sich die aus seinen Nasenlöchern hervorstehenden Haare etwa sechs Zoll lang hat wachsen lassen und in zwei Zöpfchen flechten ließ, die an den Enden mit zierlichen roten Bandschleifen geschmückt waren — bis zu der von Wilhelm Scherer nach Verdienst gepriesenen großartig symbolischen Scene, wo die neun Musen im christlichen Himmel ihr Lied anstimmen, das hier so sehnsuchtsschwer und klagend klingt, daß Heilige und Propheten, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in unendliches Weinen ausbrechen!

Nach dem überreichen Sommer in Berlin ist dann eine gleich üppige Ernte der epischen Erfindung nicht wieder reif geworden; am flüssigsten strömen die Einfälle noch im zweiten Teil der Seldwyler und dann wieder im „Sinngedicht". Im „Salander" ist die Erfindungsgabe ermattet; auch das, neben der realistischen Darstellung, mag dazu beigetragen haben, daß Keller selbst das Buch verwarf: „Es ist nicht schön! es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!" Aber bei den älteren Dichtungen hat man den Eindruck, als ob alles, was uns geschenkt wird, doch nur eine volle Bescherung abgeschnittener Weintrauben von einem unerschöpflichen Weinberg sei. So empfand er auch selbst; so sprach er von den unablässig ihm „aufstoßenden Schnurren", die ihn aber belustigten, während den armen Otto Ludwig, der die seinen nicht beherrschen konnte, die „närrischen Possen" eher plagten. Es ist bei Keller auch kein Stellchen so klein, daß sich ihm nicht neue Lebenskeime entringen. Spiegel

das Kätzchen soll eine Erfahrung machen, die es von dem gedankenlosen Freßleben bekehrt. Ein anderer Poet hätte etwa erzählt: „Eines Tages fand er einen Krametsvogel, der an seinem Fraß erstickt war.“ Bei Keller wird das gleich wieder eine kleine bunte Schilderung: „Als er den Krametsvogel nachdenklich zerlegte, fand er dessen kleinen Magen ganz kugelrund angefüllt mit frischer unverzehrter Speise. Grüne Kräutchen, artig zusammengerollt, schwarze und weiße Samenkörner und eine glänzendrote Beere waren da so niedlich und dicht ineinandergepfropft, als ob ein Mütterchen für ihren Sohn das Ränzchen zur Reise gepackt hätte.“ Wie dies Bild gleich wieder neue Vorstellungen erweckt! Gleich denken wir an die Vogelmutter, die nun ihr totes Kind vermißt. So kann er sich gar nicht genug thun; wie bezeichnend sind die roten Bandschleifchen an dem Nasenbart!

Die dritte große Gabe eines echten Epikers ist die Kunst, seinen Schöpfungen bei aller Mannigfaltigkeit eine innere Einheit zu leihen. Daran fehlte es z. B. bei dem erfindungsreichsten Romantiker, bei Brentano. Burleske und ironische Einfälle, tiefe und feierliche Gedanken werden etwa in der Erzählung von Gockel, Hinkel und Gackeleia so nah gepflanzt, daß wir den Eindruck der Notwendigkeit verlieren. Wir wissen alle: nur im Paradiesgarten stehen Fichtenbaum und Palme nebeneinander; kein Klima zeitigt beide. Darin liegt E. Th. A. Hoffmanns Kraft, daß er das Groteske und das Ernste, das ganz Singuläre mit dem Symbolischen zu einem eigenen Stil zu verbinden weiß, die bei Tieck, bei Brentano und anderen unverbunden nebeneinander stehen. Bei Keller ist der starke einheitliche Stil nirgends zu verkennen. Am glorreichsten ist er freilich in der wunderbaren Zauberwelt der „Sieben Legenden“ durchgeführt; aber auch in Seldwyla hier, in Zürich dort — wie ist alles auf einen Grundton abgestimmt! Die spielerische Zwecklosigkeit der Seldwyler, bei denen der krauseste Kopf am besten gedeiht; die ehrenfeste Solidität des alten Zürich (in den „Züricher Novellen“), vor der alles Unechte abfällt, Buz Falätscher, der den geistlichen und weltlichen Helden, Herr Jacques, der das Original oder seinen Patron spielen will; der Kampf zwischen beiden Arten, zwischen Ehrenfestigkeit und Scheinglanz, im neuen Zürich (im „Salander“) — sie durchdringen als feiner Äther alle Zwischenräume und lassen keinen leeren Raum. Die Gespräche wie die Erzählungen im „Sinngedicht“ haben einen direkt lehr-

haften Ton, wie er dem reisenden Forscher am besten steht, ein langsameres Tempo; die Experimente wiederholen sich, Gegenstücke werden aufgestellt („Regine“ und „die arme Baronin“), während im „Grünen Heinrich“ alles in jugendlich unbesorgtem Leichtsinn durcheinanderfliegt:

Ein schrankenloser Leichtsinn soll
In diesem Streit mein Schildknapp' sein . . .

Ich lieb' es, so mir halb bewußt
Am offnen Abgrund hinzustreifen,
Und über mir lass' ich mit Lust
Das Aug' ins grundlos Blaue greifen.

„Man liest und liest und liest sich hinein“, sagt Scherer von dem Jugendroman, „und wird gefangen von der seltsamen Welt und ist voll Bedenken und selbst Widerstreben und liest doch weiter und kann nicht aufhören, etwa wie man vor einem vielfächerigen alten Schubkasten voll vergilbter Papiere und halbvermoderter Briefe und Stammbücher und intimer Aufzeichnungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Menschen sitzt und wühlt und wühlt und eine ganze versunkene Gemütswelt nach und nach vor sich aufsteigen läßt.“ Das ist der Stil des „Grünen Heinrich“: eine liebenswürdige, bezaubernde Unordnung, wie sie in dem Schrank eines vielseitig angeregten Künstlers herrschen wird. Und so hat auch jedes der größeren Gedichte von epischer Färbung seinen eigenen Grundton: der mild-trotzige des „Has von Überlingen“ kontrastiert mit dem kindlich-unbefangenen des „Narren von Zimmern“ oder dem genialen Übermut des „Apothekers von Chamouniz“.

Wieder aber erwächst die Eigenart jedes einzelnen Werkes organisch aus der gemeinsamen Grundlage einer durchgehenden Stileinheit. Die Unordnung des „Grünen Heinrich“ und die Regelmäßigkeit des „Salander“, die Ironie der „Leute von Seldwyla“ und der Ernst von „Ursula“ sind nur Momente ein und desselben Menschenlebens. Was Herder und Goethe und Otto Ludwig vor allem an Shakespeare bewunderten, das bestaunen wir auch bei dem, den Heyse den Shakespeare der Novelle genannt hat: die Einheitlichkeit eines großen durchgehenden Stils, der für die wechselnden Eigentönungen zahlreicher Werke die gemeinsame Grundfarbe bildet.

Kellers Stil zeigt sich zunächst in der Sprache. Sie ist überall kräftig, überall originell. Sie ist keineswegs immer korrekt; Fehler

des Autodidakten begegnen so gut wie bei Chamisso oder Kleist. In der Stelle aus den „Kammmachern", die wir vorhin citiert haben, schreibt Keller, „daß immer noch ein bißchen Raum zwischen jedem der Gesellen blieb", und ähnliche Verstöße gegen Logik und Sprachgebrauch sind leicht aufzusammeln. Was thut's? Wer möchte diese in unabläßig frischem Strom voll Waldgeruch dahinfließende Sprache für die pedantische Genauigkeit eines Stifter hingeben? Kellers Wortbildungen sind mit Recht berühmt; immer springen sie aus der Situation hervor, während Johannes Scherr die im Hinterzimmer der Werkstatt gefertigten von Zeit zu Zeit wie Papierblumen an den Kuchen steckt. Worte wie „Haidelführer", „Frauenwähler", „das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen", die sich in den Romanen finden, begegnen in überquellender Fülle vor allem bei dem bequemen Gehenlassen der Briefe; daneben Simplicia aus dem dialektischen Gebrauch wie „äufnen". Die Epitheta, deren Pflege in der deutschen Litteratur eigentlich erst mit Heine beginnt — noch Goethe zog typische Beiwörter den individualisierenden vor —, sind von der gesuchten Paradoxie der Jungdeutschen hinweg zu lebendiger Anschaulichkeit entwickelt: „ein kleines Buch voll hölzerner, blutloser Fragen und Antworten"; „ein schüchternes Zeichen der Hausglocke"; auch die Beiwörter werden gern erneut: „das ziervolle Geschöpf". Sehr beliebt sind die ironischen Diminutiva wie „Ungeheuerchen", „Greislein", „Jährchen", gern durch wohlwollende Epitheta verstärkt: „ich vermißte die guten Weinrestchen meines früheren Standes"; „das küßliche Breitmäulchen"; „ein wackeres Kätzlein"; oder wieder mit seltenerem Beiwort: „ein zieres Weiblein". Man spürt hier die ganze Liebhaberei, mit der der Schöpfer seine zierlichen Geschöpfchen streichelt, und zugleich doch die Überlegenheit, die das Einzelne eben nur als ein kleines Einzelstückchen bewertet. Eine charakteristische Stilprobe aus den „Legenden" zeigt diese „mit Empfindung gesättigte" Eigenart in voller Blüte:

> Denn was den Prediger betrifft, so ist er schon da, er steht vor dir, du schwarzäugiges Höllenbrätchen! Und das Kloster ist dir auch schon hergerichtet wie eine Mausfalle, nur daß man ungesündigt hineinspaziert, verstanden? Ungesündigt bis auf den sauberen Vorsatz, der indessen einen erklecklichen Reueknochen für dein ganzes Leben abgeben und nützlich sein mag; denn sonst wärst du kleine Hexe auch gar zu possierlich und scherzhaft für eine rechte Büßerin!

Das „schwarzäugige Höllenbrätchen“ giebt den Grundaccord an für die Melodie, mit der der Prediger seine bildhübsche Sünderin fangen will: das Behagen an dem reizenden Fang mischt sich mit der wohlwollenden Superiorität des Bußmeisters über die thörichte Jungfrau. — Doch ist nicht zu leugnen, daß gerade die Liebhaberei für die Verkleinerungsformen, so gut sie psychologisch begründet ist, der Sprache Kellers hin und wieder etwas Manieriertes zu geben scheint; um so mehr, als die ironischen Diminutiva damals überhaupt Mode waren: Jordan spricht etwa von den „Gefühlchen“ der Lyriker, andere von Revolutiönchen oder Thrönchen. Keller selbst hat das in dem kleinen Gedicht „Die Aufgeregten“ mitgemacht. Bei ihm ist aber sonst wieder die volkstümliche Grundlage heranzuziehen: die Rede des Volkes liebt diese Formen, besonders auch die behaglich streichelnde Verkleinerung hochgehaltener Dinge: „ein Sümmchen“, „ein Weinchen“, „ein hübsches Pöstchen“. Speciell schweizerisch sind auch die Koseformen mit „Mann“: „ein gedankenreicher Katzenmann“, „der kinderfrohe Schweizermann“; manchmal, in den Gedichten, stehen sie auch nur zur Erleichterung des Reims: „ein perlbesäter Hindumann“, „ein Schattenmann“.

Höchst charakteristisch verbindet sich nun mit diesem individuell-volkstümlichen Wortgebrauch ein an Goethe geschulter Satzbau. Kellers Sätze sind fast stets übersichtlich in zwei Hälften geteilt, die sich akustisch genau das Gleichgewicht halten: „Wenn Johannes ein Schneider hätte werden wollen, so wäre er jetzt wenigstens im Besitz einer Nadelbüchse gewesen: sonst verspürte er keinen weiteren Nutzen noch Fortschritt seiner Minnesachen seit dem glückseligen Jagdvergnügen.“ In älterer Zeit kommen wohl noch künstliche Satzgebilde vor, die an die labyrinthischen Gänge des Papptempelchens der Jungfer Züs erinnern:

> Auf diesen folgte ein stattlicher Mann in Uniform: dieser blickte ruhig, fast schwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich schloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in seidener Soutane, welcher, wie eben erst aufmerksam gemacht, einen forschenden, stechenden Blick auf den Beschauer richtete, während er eine Prise zur Nase führte und in diesem Geschäft einen Augenblick anhielt, so sehr schien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beschauers zu frappieren und zu heillosen Witzen aufzufordern.

Später, vor allem im „Salander“, sind die Sätze fast durchweg kurz und einfach, ohne die alte Zweiteiligkeit aufzugeben.

Das Hauptkennzeichen des Kellerschen Stils aber ist jener unerschöpfliche Bilderreichtum, dem Vergleich und Metapher nicht gesuchter Schmuck, sondern notwendiger gesteigerter Ausdruck sind. Man kann, um ein Bild des hierin Keller nahekommenden Lessing (dem schon deshalb niemand den Dichternamen absprechen darf) zu gebrauchen, kaum eine Nadelspitze in seine Bücher setzen, ohne herrliche, neue und doch sofort uns vertraute bildliche Ausdrücke zu treffen. Hier nur ein paar schöne Beispiele: „Indem ich sie so gewaltsam an mich gedrückt und geküßt und sie in der Verwirrung dies erwidert, hatten wir den Becher unserer unschuldigen Lust zu sehr geneigt; sein Trank überschüttete uns mit plötzlicher Kälte . .“ Wird hier die Metapher von dem „Becher der unschuldigen Lust“ nicht zum greifbaren Bild? wie jene Umarmung das Glas zum Überfließen bringt und nun gerade die unschuldige Kühle die jungen Herzen erschauern läßt? Wie oft sind schon die Baumwipfel eines Waldes mit einem Zeltdach verglichen worden! aber wie neu wird der Vergleich, wenn Keller von einem Gehölz junger Birken sagt: „Wie ein leichtes grünes Seidenzelt schwebte die zarte Belaubung in der Höhe, von den schlanken Silberstangen emporgehalten.“ Das wirkt so neu, weil das zarte Birkenlaub, die glänzenden Birkenstämme das Bild anschaulich individualisieren. Keller kann keine Bibliothek beschreiben, ohne die Bücher nach ihrer Art zu malen:

> Arm in Arm rauschten und knisterten die Frau v. Sévigné und der jüngere Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburschen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann im Toggenburg, der eiserne Götz schritt klirrend vorüber, mit stillem Geisterschritt kam Dante, sein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutherischen Theologen und Gottesmannes Johann Valentin Andreä rauchte und schwelte der dreißigjährige Krieg.

Wie diese Verbildlichung für den Dichter, ist die Vorliebe für gnomische Schlußsätzchen für den Pädagogen bezeichnend. Fontane, der die psychologischen Gnomen noch viel mehr liebt, schiebt sie gewöhnlich in den Satz mitten hinein: „Der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens —“. Denn er will nicht belehren, sondern nur nebenbei aufmerksam machen; Keller *will* belehren. Deshalb schließt er gern einen großen Absatz mit einem solchen „denn“ oder „so“: „So ist jedes Unwesen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit gebunden.“ „Eine rüstig Streitbare würde den lebhaften Mann wahrscheinlich zu weiterem Thun

gereizt haben; gegen die anmutige Schwäche der zarten Frau aber benahm er sich wie die wahre Stärke; er hütete sie wie seinen Augapfel, that, was ihr Freude gewährte, und blieb nach vollbrachtem Tagewerk ruhig an seinem Herde."

Ruhig in gesättigter Kraft schreitet die Rede vorwärts. Niemals unterstreicht der Dichter; die Geschmacklosigkeit, durch Sperrschrift hervorzuheben — die sich die als Muster der Technik gepriesenen Brüder Goncourt alle Augenblicke gestatten —, hat er sich nach einigen politisch oder didaktisch aufgeregten Stellen der ersten Gedichtsammlung wohl nicht wieder zu Schulden kommen lassen. Vorsichtig und mit Diskretion wird wiederholt; das Schelt-wort, durch das Justine Jucundus von sich jagt, wird anfänglich verschwiegen und ausgesprochen erst, als es gesühnt ist, weil es sonst zu schwer wirken könnte. So fest hat der Dichter bei aller scheinbaren Lässigkeit der Anordnung den Faden in der Hand. Und kunstvoll wie der Helmschmuck auf dem Wappen wird zuletzt ein wirkungsvoller Schlußsatz an das Ende jeder Novelle gesetzt. Feierlich lobend tönt die Erzählung von Frau Regel Amrain aus: „Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla." Kurze ironische Nachhiebe beenden die beiden humoristischen Meisterstücke „Kleider machen Leute" und „Der Schmied seines Glückes" — dies wohl die glänzendste Humoreske unserer Litteratur, deren sich Boccaccio so wenig zu schämen brauchte wie Ariost des „Apothekers von Chamounix." Die Unholde der „Mißbrauchten Liebesbriefe" werden mit einem letzten Schub von der Tafel gewischt; ein wirksames Bild schließt das köstlich satirische Genrebild „Die Berlocken" ab. So hebt jedesmal der Ausgang den specifischen Charakter der einzelnen Geschichte noch einmal wirkungsvoll hervor. Der Eingang ist dagegen meist schlicht, chronikartig: eine kurze Datierung, eine etwas ausführlichere Ortsangabe, im zweiten Teil der „Seldwyler" etwas einförmig mehrmals der Name der Hauptfigur lenken kurz und bestimmt auf die Hauptsache hin. Die Gliederung der Einzelgeschichten ist klar und übersichtlich, ohne steif zu sein, und im allgemeinen merkt man schon nach wenigen Sätzen, ob sie einfach oder verwickelt, vielteilig oder aus einem Stück sein wird.

Mit den Mitteln dieser individuell geborenen und eigenartig durchgearbeiteten Sprache nun baut sich Gottfried Keller seine dichte-

rische Welt auf. Und wieder hat seine Welt ihr individuelles Gepräge. Auch das hebt er in jener überaus reichhaltigen Würdigung Jeremias Gotthelfs hervor, wie gewisse große epische Züge und Momente bei dem echten Epiker regelmäßig wiederkehren als die periodischen Sonnenauf- und -untergänge seiner Welt; dahin rechnet er „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes“ und jene „Höhepunkte in seinen Geschichten, welche immer wiederkehren und immer so neu und schön sind: nämlich jene schweren oder frohen Gänge, welche seine Männer und Frauen thun in das Land hinaus, wenn sie bei Blutsfreunden oder Freunden und Getreuen Rat, Hilfe in der Not oder Teilnahme an ihrem Wohle suchen“. Jede naturwüchsige Epik hat solche feste Züge; dahin gehört in der altgermanischen Poesie die Berufung von Ratsversammlungen, in dem alten englischen Roman die Schuldhaft, im französischen das Duell, und bei Fontane die Landpartie. Bei Keller sind sie reich vertreten. Dazu rechnen wir zunächst jene Feste und festlichen Veranstaltungen in wichtigen Momenten der Handlung, die wir schon erwähnten; oder eine Überschau von Heerscharen, fast an die „Teichoskopien“ der großen alten Volksepen gemahnend, im Narrenfest des „Grünen Heinrich“, in „Dietegen“, im „Fähnlein“. Echt volkstümlich wie diese Freude an Momenten festlicher Sammlung ist es, daß Keller, wie Frey schon hervorhebt, in seinen Werken so oft und gut schmausen läßt. Auf der anderen Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menschen so viel und kräftig wie bei dem Zürcher Meister. In beiden Zügen begegnet Kellers eigene Art der des Volkes. Er schmeckte allerdings das leckere Mahl des Schneiders Strapinsky mit Behagen nach, und er brach leicht in Thränen aus und hat das letzte Kapitel des Jugendromans „buchstäblich unter strömenden Thränen geschmiert“. Was Gustav Freytag seinen alten Germanen auf Grund der alten Berichte lieh, das floß den heutigen Schweizern Kellers ungesucht zu, weil er eben so ganz „einer aus dem Volk war“. Eben dahin gehören andere wiederkehrende epische Momente. Man zankt und schimpft bei Keller mit wahrer Virtuosität, wie in dem alten Walthariliede; und alle Augenblicke führt das zu Schlägereien. Selbst alte Leute werden noch handgemein, wie die beiden Väter in „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ oder die Brüder Aegidi und der Schleifer im „Salander“; und hier wie bei dem verzweifelten Ringen der Kammmacher wird dann ein anderes uraltes Motiv der Volksepen erneut: der Kampf

der Untauglichen, der Zwerge, Feiglinge oder Greise. — Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen und daher auch bei Keller beliebten Zügen werden die im modernen Kunstroman bis zum Übermaß verwandten schriftlichen Hilfsmittel der Erzählung nur sparsam verwandt: Briefe fast nur, wo sie direkt zur Charakteristik der Figuren dienen, wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen", Tagebücher wohl nur parodistisch, wie in derselben Novelle. Und diese Enthaltsamkeit ist um so höher anzuschlagen, als Keller selbst ein Meister des Briefstils war und in seiner Jugend auch das lyrische Tagebuch mit Traumaufzeichnungen und Gedichtmotiven gepflegt hatte. Aber das Schreiben ist nicht anschaulich genug; als geborener Epiker bringt Keller die Leute lieber persönlich zusammen. Das führt dann zu jenen großen Reden, die Prachtstücke deutscher Beredsamkeit bilden und kaum in einer größeren Erzählung ganz fehlen; ihren Gipfelpunkt bezeichnet Karls wundervolle Ansprache in den „Aufrechten". Keller war auch selbst, trotz aller gewöhnlichen Verschlossenheit, ein Meister der populären Anrede, der schon in München urplötzlich auf dem Stuhl stand und eine Ansprache an die Versammlung hielt. Er besaß auch seinen Anteil an jener kurzen epigrammatischen Toastberedsamkeit seiner Zeit, und nicht viele bessere Trinksprüche werden in der toastfreudigen Schweiz ausgebracht worden sein, als den er beim Jubiläum des berühmten liberalen Theologen Alexander Schweizer (1884) ausbrachte: „Es giebt, wenn ich recht sehe, zwei Sorten von Theologen: solche, die über dem lieben Gott, und solche, die unter ihm stehen. Alexander Schweizer hat immer zu der letzteren Art gehört. Er lebe hoch!" Die Theologen waren freilich sonst nicht gerade sein Fall; und an ihrer leicht zu salbungsvollen Rede reibt er sich gern, es mögen nun Orthodoxe sein oder Liberale. Die Predigten in den „Legenden" sind noch voll gutmütiger Ironie; bösartiger sind die im „Salander" und vor allem im „Verlorenen Lachen" die breite, recht con amore durchgeführte Parodie eines eleganten liberalen Weltpredigers. Nicht nur das Hauptmodell, ein Prediger Lang, auch weitere Kreise der „aufgebrachten Kurie des Freisinns" haben wegen dieser fröhlichen Verspottung eines hohlen Reformphraseurs gegen Keller einen „nachhaltigen Rachekrieg" geführt.

Die religiösen Probleme selbst treten öfters in die Erzählung, und sie selbst werden immer mit gebührendem Ernst behandelt. Vor allem nehmen sie in der Jugendgeschichte einen breiten Raum

ein. Die beiden Extreme: der Pietist und der Religionsspötter, treffen wiederholt auch sonst zusammen: in „Dietegen", milder im „Landvogt von Greifensee"; oder der in des Dichters Heimat so verbreitete Pietismus allein in „Ursula", auch in dem dramatischen Fragment „Therese". „Das verlorene Lachen" und „der Apotheker von Chamounix" haben verschiedene Schattierungen des religiösen Bewußtseins zum Hauptgegenstand der Schilderung. Auch das ist altepische Art; wie die Heldenromane des Mittelalters auf dem religiösen Gegensatze zwischen Christen und „Heiden" aufgebaut sind, so ragen schon in die Odyssee Kontraste hinein wie der der gottesfürchtigen Phäaken zu den gottlosen Kyklopen; und die Schilderung von Kultusgebräuchen gehört zum festen Bestand aller Volksepen.

In das Leben der Einzelnen greifen allgemeinere Schicksale ein, große Unglücksfälle, Prüfungen des Volkes. Wie die Pest im Eingang der Ilias, tritt die Verleumdungsseuche im „Verlorenen Lachen" auf: unheimlich, unwiderstehlich, bei aller Grausamkeit doch eine göttliche Vergeltung. Neben die Kriege treten die großen Erschütterungen des Nationalwohlstandes, die Handelskrisen und großen Bankbrüche in derselben Erzählung, die epidemische Korruption des Beamtentums im „Salander". Man reist in fremde Länder und kehrt verändert heim — ein episches Lieblingsmotiv, das sich verschiedenartigst im „Pankraz" und in „Frau Regel Amrain", im „Narr auf Manegg" und „Salander", wiederholt im „Sinngedicht" benutzt findet; die verschiedene Gestaltung der Gesamtverhältnisse spiegelt sich dann in der Wirkung auf den Einzelnen ab. Dabei wird der eigentlichen Freude am Ethnographischen, die an sich auch gut volkstümlich ist (man denke nur an unsere mittelalterlichen Gedichte von St. Brandan, vom Herzog Ernst), fast nur in dem überhaupt kunst- und schulmäßigeren „Sinngedicht" breiterer Raum gewährt („Don Correa"; „Die Berlocken"). Dagegen werden Eigenheiten von mehr lokalem Gepräge stark und liebevoll ausgemalt, wie an dem Gegensatz zwischen Seldwyla und Goldach oder Ruechenstein. Am liebsten freilich bleibt die Schilderung an noch engeren Bezirken, an Haus, Stube, Gerät haften. Auch Gottfried Keller war kurzsichtig, wie Annette v. Droste und Gustav Freytag; den großen Panoramen, den großen Übersichten eines in Bewegung begriffenen Festzugs merkt man es allerdings nicht an.

Aus dieser Welt steigen nun, wie aus jeder von besonderen

Bedingungen umhegten, eigentümliche Charaktere hervor. In der Zeichnung der Hauptgestalten ist freilich der Didaktiker nicht zu verkennen. Fast immer stellt sich die Geschichte als Prüfung eines Charakters auf seine moralische Haltbarkeit dar. Der „Grüne Heinrich" bringt eine Reihe von solchen Prüfungen an einer Person; das „Sinngedicht" eine Kette von Experimenten an verschiedenen Figuren. Danach teilen sich die Hauptgestalten Kellers fast so einfach ein, wie Ludwig Uhland die des germanischen Epos (in Treue und Untreue) eingeteilt hat: es sind die Zuverlässigen und die Unzuverlässigen.

Die Schlimmen sind fast durchweg dadurch charakterisiert, daß sie einen falschen, täuschenden Schein vor sich hertragen. Die Frauen thun es mit Bewußtsein: es sind kalte, berechnende Koketten ohne Seele: die elegante Lydia (im „Pankraz") und die lächerliche Züs Bünzlin (in den „Kammmachern"), die fromm spielende Violande (in „Dietegen") und die schöngeistig thuende Kätter Ambach (in den „Mißbrauchten Liebesbriefen"). Gern werden sie mit schlichten, gutherzigen Gegenbildern direkt kontrastiert, so in „Dietegen", den „Liebesbriefen", im „Correa". Die Männer dagegen verstellen sich nicht mit Absicht, sondern brennen in einem rasch verlodernden Strohfeuer dahin, an dessen Glut sie selber glauben; so Peter Gilgus in der zweiten Bearbeitung des „Grünen Heinrich", so die Seldwyler alle miteinander, aber auch die ehrlich mißglückenden Heiligen wie Vitalis (in den „Legenden") und Jucundus (im „Verlorenen Lachen"). Doch auch der grüne Heinrich selbst und noch mehr der leichtgläubige Idealist Martin Salander haben etwas von dieser Art, während Herr Jacques (in den „Züricher Novellen") davon geheilt wird.

Es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dieser eigentliche Haupttypus Kellers seine psychologische Wurzel in der Natur des Dichters hat. Keller ist so gut ein Stück Seldwyler, wie Cervantes ein Stück Don Quijote und Swift ein Stück Gulliver war. Trotz aller angeborenen Tüchtigkeit hätte er so gut nach den romantisch-phantastischen Ansätzen der Züricher und Münchener Jugendjahre scheitern mögen wie John Kabys oder der schließlich doch auch recht im Engen landende Pankraz. Es wird sogar nicht an Leuten fehlen, die in der Thätigkeit des Staatsschreibers von Zürich — mit Unrecht! — „jene krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt", erblicken, welche

Keller für die gealterten Seldwyler aufhebt. Er aber sah eben den Segen des Amtes darin, daß es „weder eine kleine noch eine große Sinekure war", ihn ganz für sich in Anspruch nahm und nachher ihn ebenso ausschließlich seiner litterarischen Thätigkeit überließ. In dieser selbst aber hat jenes Behagen an dem Bosseln und Zurechtstutzen der Kleinigkeiten gewiß etwas, was mit freundlicher Selbstironie in die zwecklos spielerische Geschäftigkeit der Seldwyler umgedeutet werden konnte.

Schlimm sind also eigentlich nur die unzuverlässigen Frauen; die unzuverlässigen Männer sind nur schwach. Wirklich böse männliche Charaktere treten nur als Nebenfiguren auf, und wie viel glimpflicher wird selbst der „Landschade" Louis Wohlwend (im „Salander") behandelt als das „Ölweib", die verkörperte Verleumdung (im „Verlorenen Lachen"). Sogar auf den Ausgang der drei Lumpen in der „Armen Baronin" fällt ein versöhnliches Licht, und nur gegen die „tugendhaften" Scheusale vom Schlag der Kammmacher ist der Dichter ganz unerbittlich. Dafür wird auf der andern Seite das Gegenbild, die Zuverlässigkeit, die Ehrenfestigkeit am liebsten und schönsten an weiblichen Gestalten gezeigt: Frau Regel Amrain übertrifft noch die sieben Aufrechten, Hansli Gyr (in „Ursula") oder den biedern Forstmeister (in „Dietegen"), Klara (in den „Freiheitskämpfern") noch ihren braven Mann; und wie glänzt die „Salanderfrau"! — Zu dieser Ehrenfestigkeit werden die Männer des Mischtypus durch ihre Erfahrungen erzogen: Pankraz, Jucundus, Salander.

Um diese Hauptfiguren drängt sich nun eine schier verwirrende Fülle von Nebengestalten aller Art, die meist gleich in ganzen Gruppen auftreten. Ihre Aufgabe ist es zumeist, den Helden seinem Schicksal entgegenzuführen, indem sie ihn in seiner Eigenart bestärken, wie die Gäste im Wirtshaus den Schneidergrafen („Kleider machen Leute"), wie Louis Wohlwend und die blödsinnige Schönheit den Salander. Zugleich haben sie aber fast immer auch in sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Hauptfigur, weil sie eben dem gleichen Nährboden entsprossen sind; wie Patroklos eine gewisse Ähnlichkeit mit Achilleus zeigt. So ist das ganze groteske Gefolge der Donna Feniza (im „Correa") mit ihr verwandt wie eine Hexe mit einem Häuflein böser Geister. Aber dies geht noch weiter. Wie der Erdboden an einer bestimmten Stelle nicht *eine* Frucht oder *einen* Baum hervortreibt, sondern deren viele, so treten auch

bei Keller gern die seltsamsten Menschenpflanzen gedoppelt oder gedreifacht auf: die Zwillinge im „Salander“ und ihre Ehefrauen, die drei gerechten Kammmacher, der böse Baron und seine zwei Schwäger. Es gilt hier, was Goethe über Rosenkranz und Güldenstern im „Hamlet“ sagt: es müßte eigentlich ein Dutzend sein, denn nur in Gesellschaft bedeuten sie etwas. Sie stellen einen bestimmten Zustand der Gesellschaft vor, die Philistrosität, die Lumpenhaftigkeit, die Unselbständigkeit eines bestimmten Zeitausschnitts, und ihre Vervielfältigung selbst ist ein Symptom für Epochen, in denen Hunderte derselben Infektion erliegen.

Diese Welt Kellers hat ihre eigene Moral, worunter zunächst nichts weiter zu verstehen ist, als gewisse empirische Gesetze der Socialpsychologie; nichts weiter als die Erfahrung, daß ein so gearteter Kreis von Menschen auf bestimmte Lebensäußerungen des Einzelnen in bestimmter Weise zu reagieren pflegt. Mehr hat die Moral bei Goethe auch kaum zu bedeuten: sie überträgt in seine Dichtungen etwa die von ihm im wirklichen Leben gemachte Erfahrung, daß nur Selbstüberwindung zu einem dauernden Glück befähigt. So ergiebt sich für den, der Kellers Dichtwerke aufmerksam liest, die einfache Lehre, daß hohler Schein auf die Dauer nicht bestehen kann. Mag ein falscher Glanz mit noch so viel Kunst aufrecht erhalten werden — es kommt der Augenblick, da Pankraz die „Eselhaftigkeit“ seiner angebeteten Dame erkennt, aber auch der, da er die Thorheit des Schmollens einsieht, mit dem als einem Zeichen inneren Stolzes er sich so lange selbst imponiert hat. Ebenso kommt die Ehrenfestigkeit trotz aller Bedrängnis schließlich zu Ehren, weil der Moment nicht ausbleiben kann, in dem der Tüchtige gesucht und geschätzt wird, sei es nun ein Krieg oder eine ernste Versuchung der Gemeinschaft. Stoßen der Lump und der Ehrenmann zusammen, so mag jener eine Weile die Oberhand haben, wie der Maler, der des grünen Heinrich Karton stiehlt, oder Louis Wohlwend; am Ende siegt doch der Brave:

Ein dummer Teufel ist der Schuft,
Weil er doch der Geprellte ist,
Wenn ihn ein rein einfältig Herz
Mit großen, klaren Augen mißt.

Das klingt optimistisch genug und ist es auch und hängt mit der Tendenz zusammen, die Keller so nachdrücklich bekannt hat: daß die Poesie „das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit

verstärken und verschönern solle, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie". Er will die Lebensfreude heben; er will die Tüchtigkeit ermuntern, die Lüge einschüchtern. Von einem blinden Idealismus, wie ihn Otto Ludwig den Nachfolgern Schillers vorwirft, bleibt Kellers gesunder Wirklichkeitssinn deshalb noch weit entfernt. Er weiß, daß auch die Schlechtigkeit triumphieren kann. Wir berufen uns nur auf jene tiefernste Stelle der Schneidernovelle, an deren Wahrheit man alle Tage erinnert wird:

> Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramts inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissenschaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Thun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegstiehlt; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Thorheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle diese nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.

Indes auch solche Stellen widersprechen Kellers Uberzeugung nicht, daß der Bestand der Gesellschaft auf Gerechtigkeit gegründet sei; denn wenn sich die Völker, das Publikum, die Gesellschaft solche Fürsten, Künstler, Tonangeber gefallen lassen, so geschieht eben auch ihnen selbst nur, was sie verdienen. Im Grunde bleibt es also doch dabei, daß für jede Gemeinschaft gilt, was Kellers Geschichtsphilosophie für Völker und Zeiten lehrt: daß der Bestand eines jeden Erfolgs von der Solidität der angewandten Mittel abhängt, daß „jede Erscheinung genau die Dauer hat, welche ihre Gründlichkeit und lebendige Innerlichkeit verdient".

Tragische Ausgänge werden durch diese Auffassung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch bei Keller — in entschiedenem Gegensatz zu Heyse und noch mehr zu Storm — die Minderheit der Fälle bilden. Es giebt eben Stellen, die gewissermaßen so verseucht sind, daß sie jedem Verderben bringen, der sich ihnen naht. In Kellers tragischem Meisterwerk, der unvergleichlichen Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die bei der Umsturzdebatte im Reichstag als Prüfstein für das künstlerische Verständnis unserer maßgebenden Politiker ein so betrübendes Ergebnis an den Tag brachte — in dieser reinsten und schönsten Liebesgeschichte unserer neueren

Litteratur geht das Liebespaar lediglich an der Schuld der Eltern zu Grunde. Es ist gar nicht daran zu denken, daß Keller in dem erschütternden Ausgang etwa eine Strafe für ungehorsame Liebe oder gar für den ganz berechtigten Steinwurf Salis gegen Marti sehen wollte. Es ist eben das Schlimmste am Schlimmen, daß es über den engen Bannkreis der einzelnen Verschuldung hinausgreift; nun vollends die Kinder werden hier (und auch sonst) gut volkstümlich gleichsam als Teile der Eltern angesehen; von deren Unglück fällt ohne weiteres etwas auf sie. Seine gute Moral hat auch das: seid nicht schlecht; sonst werden es noch eure Kinder büßen. Auch das ist alte volkstümliche Anschauung: es wird ja schon im Alten Testament gepredigt.

Daneben fehlt es bei Keller nicht an ausgesprochen didaktischen Stücken, d. h. solchen, die um der Moral willen geschrieben sind, während diese sonst sich nur aus der um ihrer selbst willen geschaffenen Erzählung ergiebt. Dazu gehören schon Novellen wie „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", ein Volksbüchlein über die Erziehung so gut wie Pestalozzis (von Keller sehr hoch gestelltes) „Lienhard und Gertrud", wenn auch von unvergleichlich höherem Kunstwert; und die „Mißbrauchten Liebesbriefe" machen die litterarische Satire, das „Verlorene Lachen" den Kampf gegen (nach Kellers Urteil) ungesunde religiöse Richtungen nahezu zur Hauptsache. Selbst der ganze Salander-Roman streift durch seine fühlbar national-pädagogische Tendenz bedenklich nahe an die eigentliche Didaktik — viel näher als etwa die doch auch im Kern lehrhaften Romane Freytags und der Luise von François. Dagegen ist in der wunderschönen kleinen Erzählung „Verschiedene Freiheitskämpfer" die Tendenz ganz in die Erzählung aufgelöst. Rein didaktisch sind aber mehrere andere Stücke in den „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen": neben dem Bettags-Mandat und einer kleinen Anzahl ungemein anregender Recensionen und Kunstbesprechungen die kleine Geschichte „Der Wahltag", die kurze, aber starke „Parabel", die an Tolstois grandiose Fabeln erinnert. In geistreich durchdachtem Wechsel läßt der prächtige Aufsatz „Am Mythenstein" die Schilderung der Schillerfeier am Vierwaldstättersee mit Betrachtungen und Anregungen über nationale Kunst, Volksschauspiel und individuelle Dichtung wechseln. Auch den autobiographischen Artikeln fehlt es nicht ganz an pädagogischen Spitzen. Und gerade dadurch erhalten auch diese Arbeiten wie die

vielfach lehrhaften Gedichte ihren organischen Platz in der dichterischen Gesamtwelt Kellers.

So zeigt sich Kellers epische Größe, worauf immer wir blicken: in der Anschaulichkeit, in der Unerschöpflichkeit, in der Stileinheit er Schöpfungen, die sich in der Sprache, der Einheitlichkeit des Weltbildes, der Übereinstimmung der Charaktere, der Geschlossenheit der Moral gleich kräftig offenbart. Wir fügen diesen großen Momenten noch ein kleines, das aber doch sehr charakteristisch ist, bei. Gottfried Keller ist ein wahrer Meister in der Kunst, seinen Figuren (und auch den Örtlichkeiten) Namen zu geben, die, ohne störend deutlich zu sein, uns doch gleich ein ungefähres Vorgefühl von deren Wesen geben. Das ist, wie Gustav Freytag einmal mit Recht bemerkt, eine weder ganz leichte noch ganz unwichtige Kunst, zumal für das Epos. Im Drama mag die Art, wie ein Name von den andern Figuren ausgesprochen wird, mag auch besonders ihr Anblick dem mangelhaft gewählten Namen nachhelfen; in der Erzählung ist der Leser rettungslos dem geheimnisvoll lautsymbolischen Eindrucke des Namens preisgegeben. Man hat für die Erzählerkunst eines modernen Autors gar keine schlechte Handhabe, wenn man zunächst seine Namengebung prüft. Für den Dilettantismus, der in Spielhagens Erstlingsroman trotz aller blendenden Begabung wuchert, sind die unglücklichen Namen nicht wenig bezeichnend. Ein französischer Sprachlehrer soll den ganz unmöglichen Namen „d'Estein" für „Stein" annehmen! Da wohnt ein Dr. Birkenhain in Fichtenau, was doch nur in Possen vorkommen sollte; da führt ein Gelehrter den zwar für ihn ganz passenden Namen „Bemperlein", soll aber von würdigen Pastoren abstammen, deren Würdigkeit durch ihren Vatersnamen auf einmal ausgelöscht wird. — Fontane, der seine Leute vortrefflich kennt, aus der Technik sich aber allzu wenig macht, wählt die Vornamen ausgezeichnet und kann „Irrungen, Wirrungen" mit einer wirkungsvollen Konfrontierung der Namen Botho und Gideon beschließen; und wer kann sich das Effi von der Trägerin des Namens wegdenken? Aber auf die Vatersnamen verwendet er nicht die gleiche Sorgfalt. Ein so ironischer Name wie Poggenpuhl führt uns irre, da wir nicht in einen Froschsumpf geraten, sondern in höchste Ehrbarkeit; und so oft der Name Innstetten genannt wird, taucht der Typus eines österreichischen Adeligen auf, wo wir in Effis Gatten den typischen preußischen Landrat sehen sollen. Die eigentlichen „Erzähler" wie

Hebel, Holtei, Freytag, Riehl, Rosegger werden sich in den Namen selten vergreifen; ein bedeutender Meister anderer Dichtungsgattungen wird es leicht thun, wie denn an Hebbels unglücklichem „Schnock“ gleich der Name vergriffen ist: niemand stellt sich darunter einen starken Kerl vor, viel eher einen schmalen, schwächlichen Menschen wie etwa Freytags Schmock. — Bei Keller ist nun die Namengebung ganz untadlig, so trefflich, daß selbst Gerhart Hauptmann (im „Biberpelz“) den Effekt nicht glaubte entbehren zu können, den der Name Julian im Munde einer feucht vom Waschzuber kommenden gewöhnlichen Frau, der Schwiegermutter von Salanders Töchtern, macht.

Goethe hat von sich selbst gesagt, daß er die Geschichte der Botanik in sich erlebt habe. Gottfried Keller hat ebenso die Entwickelung der Epik in sich durchgemacht. Im „Grünen Heinrich“ liegt, wie in den frühesten „Romanen“ des Abendlandes, eigentlich nur eine ungebundene Fülle von Abenteuern aufgeschüttet vor, durch die biographische Hauptfabel zum Teil nur lose zusammengehalten; wie dann die Vorzüge der vielfach tiefgreifenden Umarbeitung mit schweren Verlusten erkauft werden mußten, hat Albert Köster feinsinnig dargelegt. „Die Leute von Seldwyla“ zeigen einen Fortschritt in der epischen Geschlossenheit. Wohl ist die Form einer fortlaufenden Erzählung aufgegeben; aber die einzelnen Glieder des Novellencyklus schließen sich durch ihre innere Übereinstimmung eng aneinander. Diese Kompositionsform ist typisch für eine bestimmte Stufe in der Weltgeschichte des Romans: sie wird z. B. durch die einzelnen „Tage“ in Boccaccios „Decamerone“ vertreten. Die „Sieben Legenden“ sind durch das gleiche Kunstmittel zu einer Einheit verbunden; aber die Zahlenangabe steigert noch die Geschlossenheit. Sie liegen so niedlich nebeneinander, daß Keller das Büchlein „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schälchen eingemachter Pflaumen“ tituliert. Die „Züricher Novellen“ weisen einen weiteren Schritt zur Konzentration auf: der erste Band wird durch eine „Rahmenfabel“ zusammengehalten, d. h. durch eine leichter behandelte Erzählung, in die die anderen eingebettet sind — wieder eine notwendige Entwickelungsstufe des Romans, deren berühmtester Vertreter die Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“ mit der Geschichte der Scheherezade ist. Mit größerer Strenge und selbständiger Bedeutung wird die Rahmenfabel im „Sinngedicht“ durchgeführt; die Erzählungen

selbst bilden hier gern Paare, besonders deutlich „Regine", das Mittel- und Hauptstück der Sammlung, und „Die arme Baronin", aber auch „Don Correa" und „Die Berlocken". So werden in indischen Novellensammlungen gern Geschichten von entgegengesetzter Tendenz zusammengelegt. Endlich in „Martin Salander" ist Keller zu der Form des eigentlichen Romans übergegangen: die ganze Geschichte bildet hier eine fortlaufende Entwickelung. Diese Form mag an sich die höchste sein; für Keller war doch wohl die frühere Erkenntnis zutreffend, daß „diese weitschichtige unabsehbare Strickstrumpfform", wie er humoristisch sagt, nicht in seiner Natur liegt. In dem freudigen Sammeln, Ausbauen, Gruppieren lag seine unvergleichliche Stärke; ein folgerichtig aufgeschichteter Roman beraubte ihn seiner besten Möglichkeiten. Aber wie Theodor Storm ward er gleichsam wider seinen Willen von dem der Epik innewohnenden Entwickelungstrieb zu der letzten Stufe epischer Geschlossenheit geführt.

Ebenso hat ihn die starke Strömung der Zeit in diesem letzten Buch auch zu einem Realismus geführt, der ihm sonst — trotz allem Behagen an realistischen Einzelheiten, das z. B. der romantische Idealist Mörike ebenfalls zeigt — durchaus fern lag. Sein eigenes Bekenntnis in jenem Brief an Auerbach widerspricht zu energisch den Bemühungen, ihn zum „Realisten" zu stempeln. Versteht man darunter nichts weiter, als einen Dichter, der „die Wirklichkeit wiedergeben" will, dann paßt es natürlich auf Keller; aber dann paßt es auch auf den Grafen Schack, und auf wen eigentlich nicht? Von der Bearbeitung des Stoffes hängt es ab, welchem Lager ein Dichter zuzuzählen ist. Wer genau wiedergeben will, was er gesehen hat, und nichts weiter, wer „die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit" bringen will, der ist Realist; wer auf eine bestimmte Tendenz hin dichtet, stilisiert, frei erfindet, der ist es nicht. Man vergleiche nur die Art, wie Keller seine Modelle verwendet, etwa in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" das Ehepaar Stahr-Lewald, das Kätter und Viggi zum Vorbild gedient hat, mit der Manier der Goncourt! Nirgends ist Keller ein Realist in dem Sinne, wie Balzac und Flaubert, Turgenjew und Tolstoi, wie Fontane und Gerhart Hauptmann es sind.

Es kommt ja scheinbar nicht viel darauf an, ob man einen großen Dichter einen Realisten oder einen Idealisten nennt; ist er

wirklich groß, so wird er keins von beiden ganz sein; und gar bei einem Humoristen, was Keller doch fast in erster Linie ist, muß beides sich berühren. Aber für das Verständnis der litterarhistorischen Entwickelung im ganzen und für das Verständnis einer einzelnen bedeutenden Erscheinung ist es nicht gleichgültig, wohin die Haupttendenz weist. Eine rückschauende Proselytenmacherei droht heute jeden bedeutenden Autor für den Realismus einzufangen und verwischt damit die Gegensätze und Fortschritte der Entwickelung so bedenklich, wie nur irgend eine schöngeistige Litteraturmalerei es thun kann, die überall nur „Schönheit" sieht. Wenn Goethe und Keller und gar Grillparzer Realisten heißen sollen, so muß die neueste Entwickelung der Litteratur als völlig überflüssig, müssen Fontane und Hauptmann als ziemlich verdienstlos angesehen werden, und all dies glauben wir nicht, weil wir eben den eigentlichen Realismus für eine moderne Entwickelung halten.

Als Epiker hat Gottfried Keller klassische Bedeutung. Was er sonst dichtete, tritt so stark daneben zurück, wie etwa Shakespeares Thätigkeit außerhalb des Dramas. Auch im Drama ist Gottfried Keller ein Bewunderer Schillers, wie vor allem der prachtvolle Aufsatz „Am Mythenstein" (1860) mit seinen Betrachtungen über nationales Drama und Neubelebung der Bühne lehrt. Er selbst hat sich besonders in der Berliner Zeit viel mit dramatischen Plänen getragen. Über das erste Stadium kam nur ein fragmentarisches Trauerspiel heraus: „Therese" (1851), in Heidelberg entworfen, von mancherlei Skizzen umgeben. Man kann Kellers Biographen zugeben, daß ein Strom von Poesie durch die beiden Aufzüge flute, die allein ausgeführt sind, kann auch die nächtliche Gartenscene bewundern; daß aber diese langen lyrischen Berichtmonologe, die ungeschickten Mitteilungen der Elisabeth, die epigrammatisch zugespitzten Spottreden des „gemütlich-schalkhaften" Jakob irgend welche dramatische Anlage verrieten, kann ich nicht finden.

Viel origineller und bedeutender ist Keller als Lyriker. Wenn er in jenem Aufsatz vom Mythenstein klagte: „Ein grauer Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versenmacherei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land" (1860), so enthält dieser Tadel zugleich eine vollkommene negative Charakteristik seiner eigenen Gedichte: sie sind alles eher als grau, verdrießlich und ein-

tönig — aber gleichmäßig geschickt gemacht sind sie auch nicht. Neben einzelnen Liedern, in denen eine wunderbare Melodie der Sprache erklingt (wie „Winternacht“ und „Jugendgedenken“), begegnen recht zahlreich harte, schwerflüssige Rhythmen, denen man es anhört, daß sie aus Prosa erst in Verse übersetzt sind; und jene melodischen Strophen selbst haben oft harte, ungefüge Nachfolge. Die Jugendgedichte zeigen gelegentlich Heines, selten Freiligraths Einfluß in der Form, die späteren nur noch den des Volksliedes, das in den „Alten Weisen“ und der ergreifenden (slavischen Liedern nachgebildeten) „Klage der Magd“ sehr glücklich nachgeahmt ist. Oft begegnet der Fehler, daß eine Form oder ein Motiv zu oft wiederholt oder zu lang ausgesponnen wird — ein Fehler, der unserem Epiker nur da nahe lag, wo er das Gebiet seiner sicheren Herrschaft verließ. Gerade wo er ganze Reihen bildet, in Sonetten, in Liebesliedern, in halbepischen Cyklen, zeigt sich bald eine formelle Ermüdung: die Versglieder werden steif, die Reime trivial. Im ganzen ist die äußere Seite von Kellers Lyrik nicht allzu glücklich. Die Lyrik ist einem Autodidakten leicht gefährlich: bald singt er zu leicht, indem er nur Echo gehörter Klänge bringt, bald zu schwer, weil er sich in die Tradition der Form nicht hineinfindet. Bei Keller zeigt sich ausschließlich das letztere. Die Sprache ringt mit dem Stoff, und nicht immer siegt sie; zuweilen, wie in dem „Schöngeist“ oder dem „Berliner Weihnachtsmarkt“, steckt der Inhalt an allen Ecken und Enden störend Kopf und Finger unter der Versdecke hervor. Dem Erzähler, der sich aufhalten kann, wo er will, ist die gebundene Marschroute des Gedichts wie die des Romans im Wege; sehr oft zerfällt das Lied ohne Einheit in ein loses Geröll sich stoßender Strophen, wie in den meisten Nummern der „Feueridylle“, in denen fast nur das schöne Gedicht vom Apfelbaum innere Geschlossenheit zeigt. Nur die Gedichte, die aus der Rolle einer bestimmten, vom Dichter erschauten Figur herausgesungen sind, wie der vortreffliche „Parteigänger“ oder der kräftig satirische „Apostatenmarsch“, haben innere Einheit.

Nun zeigt sich freilich ein anderes Bild, wenn wir diese Lyrik statt auf die Form vor allem auf den Inhalt hin ansehen. Der beste Teil ist da sicherlich der, der dem Epiker gehört. Eigentliche Balladen hat Keller merkwürdigerweise erst im angehenden Alter gedichtet; dann sind freilich Perlen wie der „Has von Überlingen“ und „Der Narr des Herrn von Zimmern“ entstanden. Nächstdem

stehen die Festlieder am höchsten, nicht nur die eigentlichen Gelegenheitsgedichte, sondern auch solche einer rein persönlichen Feststimmung. So enthält das sonst auch wieder in Kügelchen zerrinnende Gedicht „Die Zeit geht nicht" die herrliche Strophe:

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End',
Auch ich schreib' meinen Liebesbrief
Auf dieses Pergament.

Gern sind die Festlieder didaktisch, wie auch erzählende Dichtungen: der „Schütz im Stichfieber" schließt prosaisch mit einer Moral, der „Festzug in Zürich" malt wieder Kellers Ideal aus: ganze Männer, die in toller Lust und rettender That gleich tüchtig ihren Posten ausfüllen. Dagegen bleibt seine direkt didaktische Lyrik stark hinter der vieler Zeitgenossen zurück; die Epigramme sind nicht scharf genug geschliffen, die Strafgedichte (wie „Die öffentlichen Verleumder" und „Die Nacht im Zeughause") laufen mit so viel Behagen einen weiten Weg, daß sie erschöpft und matt ans Ziel kommen. Sehr schöne Stücke trifft man unter den Naturliedern. Die Schilderung einer Landschaft als Seelenstimmung ist gerade in älteren Liedern (wie „Stille der Nacht", „Unter Sternen" und dem köstlichen „Abendlied") mit zarter Bestimmtheit hingezeichnet. Aber später hält es der Dichter dabei nicht aus. Auf ein kurzes, prägnantes Naturbild, wie es etwa der von Keller liebevoll gelobte aargauische Dichter Rudolf Tanner (1794—1849) hinwarf, läßt er in der „Wochenpredigt" eine lustig lehrhafte Anekdote folgen; oder die Naturstimmung wird ganz in die Handlung aufgelöst, wie in der prächtigen Idylle „Waldfrevel". — Politische Poesie nimmt überall einen breiten Raum ein, mehr angreifend in der ersten, verteidigend, didaktisch schützend in der letzten Sammlung.

Die letzte Sammlung brachte auch zum erstenmal den „Apotheker von Chamounix" an das Licht der Öffentlichkeit. Es ist ein wundersames Produkt, in der ersten Hälfte eine romantische Tragikomödie, in der zweiten eine sehr geistreiche Litterarsatire. Die Prachtscene, wie der tapfere Lessing mit dem Eisenhaken in das Schimmelmeer schlägt, gehört zu Kellers genialsten Erfindungen. Das ganze kleine Epos aber, unter dem Eindruck von Heines „Romanzero" entstanden, lehrt in seiner Art dasselbe wie die „Leute von Seldwyla": daß aller Dilettantismus, alles hohle Scheinwesen, mag es sich noch so breit spreizen, schließlich zu

schanden wird und nur die Tüchtigkeit ausdauert. In Heine, dem litterarischen „fanfaron de vice", hatte Keller den künstlerischen Ernst und das Genie immer anerkannt; aber das Gedicht sollte über ihn hinaus zu Lessing führen, um schließlich in einer Apotheose Schillers zu gipfeln. Denn dieser Lieblingsheld des Zürcher Meisters vertrat ihm typisch die unsichtbaren Hüter aller tüchtigen und gedeihlichen Geistesarbeit: „das Gewissen und die Kraft". Sie waren auch die Schutzgeister seines Lebenswerkes, und wohl mag man ihm die Worte nachrufen, die er dankbar seinem Freund Baumgartner, dem Komponisten seines Schweizer Vaterlandsliedes, über das Grab sang:

Mit dem Vaterland und allen Freien
Ging er stets dem goldnen Licht entgegen;
Freiheit, Licht und Wohlklang, diesen dreien
Galt der Takt von seines Herzens Schlägen.
Was er that, das that er recht mit Fleiß,
Und beim Schmieden war sein Eisen heiß.

Unter der Ägide dieser Schutzgeister ist der „Grüne Heinrich", das verbummelte Genie, zu dem großen Künstler, dem großen Weisen, dem großen Erzieher seines Volkes geworden. Das Gewissen und die Kraft schufen ihn zu einem der originellsten Meister um, die unsere Litteraturgeschichte kennt. Natürlich hat auch er gelernt: viel von Goethe, dem seine Kunst ungleich mehr verdankt als dem seinem Herzen näher stehenden Schiller. Aber auch Heine hat nicht nur auf seine älteste Lyrik gewirkt; die Revolutionsdichter haben ihn angeregt; an den Einfluß Feuerbachs und Hettners muß nochmals erinnert werden. Überschätzt scheint mir die Beziehung Kellers zur Romantik, die über den „Grünen Heinrich" kaum hinausreichen wird, das Märchen von „Spiegel dem Kätzchen" noch ausgenommen; und auch der „Grüne Heinrich" steht doch vor allem unter dem Zeichen Goethes und des „Wilhelm Meister". Die eigentlichen Jungdeutschen liebte er nicht, und vor allen Gutzkow war ihm, wie allen ernsten Künstlern der Zeit, innerlichst zuwider; er schalt seine „Sprach- und Stilverderberei"; er fand den äußersten Gegensatz zu seiner eigenen hohen Auffassung des Schriftstellerberufes in diesem Litteratenleben.

Aus Ihrer Schilderung, schrieb er (1875) an seinen und Hebbels Bewunderer Emil Kuh, wird aufs neue klar, wie schrecklich es ist, wenn ein Mensch als unreifer Junge, von der Schule weg, unter die Litteraten geht und bis ins Alter hinein ohne Aufhören, ohne Ausruhen, ohne eine Pause

und Zeit anderer Beschäftigung fortschriftstellert und fortschustert, immer auf dem Marktplatz stehend oder sitzend, wie eine grau gewordene Hökerin, die ihren vierzig- oder fünfzigjährigen Eckplatz hat gleich links neben den Fischhändlern.

Die prächtige Briefstelle giebt nebenbei denen Antwort, die über Kellers späten Beginn der schriftstellerischen Laufbahn und über die staatsschreiberliche Pause allzu sehr jammern.

Dagegen kann der Einfluß seines großen Landsmannes Jeremias Gotthelf nicht leicht überschätzt werden. Vor allem hat Keller freilich an ihm negativ gelernt; wie Goethe von Linné bezeugt, eben indem er ihn fortwährend zum Widerspruch aufregte, habe er ihn mächtig gefördert. Wenn der große Humorist ein Realist im eigentlichen Sinne nicht geworden ist, mag gerade Gotthelfs Beispiel abschreckend mitgewirkt haben. Aber das Echt-Epische des großen Realisten, der große Zug, die (freilich in Ton und Art übertreibende) pädagogische Tendenz brachten in dem Schüler, der ihn widersprechend bewunderte, verwandte Züge zur Reife.

In der gesunden kräftigen Lebensauffassung, in der Abwehr falscher Romantik, in der Selbständigkeit der Entwickelung berührt sich mit Gottfried Keller ein anderer Großer, der sonst fast in jedem Punkt zu ihm einen Gegensatz oder, besser gesagt, eine Ergänzung bildet: Theodor Fontane (1819—1898). In dieser Epoche ist seine herrliche Persönlichkeit erwachsen; und deshalb ordnen wir ihn hier ein, sind auch seine bezeichnendsten Werke erst nach 1880 geschrieben und ist auch sein Einfluß erst dann mächtig geworden. — Wie der Schweizer vor allem Erfinder, so ist der Märker fast ausschließlich Beobachter. Will jener zumeist lehren, so treibt diesen vor allem eine unerschöpfliche Lust zu lernen. Kellers Phantasie schweift durch alle Zeiten; Fontane ist nur in der Neuzeit zu Hause. Keller ist ein großer Vollender; Fontane ist ein großer Bahnbrecher.

Fontane ist der erste konsequente Realist der deutschen Litteratur. Viele begannen als Realisten, um dann in idealistische Bahnen einzulenken; so vor allem Schiller und Goethe, so neuerdings Otto Ludwig und Gerhart Hauptmann; andere sind aus dem Idealismus heraus bis in den Überschwang des Naturalismus geraten, so Georg Büchner und eigentlich auch Christian Grabbe. Fontane war (im litterarischen Sinn!) nie Idealist und nie Naturalist; er ist immer ein klarer und fester Realist gewesen und geblieben.

Theodor Fontane (geb. 30. Dezember 1819) ist der klassische „Berliner" der deutschen Litteratur, wenn er auch in Neu-Ruppin in der Mark geboren und erst dreizehn Jahre alt nach der Hauptstadt gekommen ist, wenn er auch von väterlicher und mütterlicher Seite von Hugenotten abstammt. Er ist der klassische Berliner, wie Raimund der klassische Wiener ist; er und nicht der enge dürftige Nicolai.

Fontane besitzt die wunderbare Ironie des Berliners — eine Ironie, die, so paradox es klingt, naiv ist; denn sie ist nichts als der unwillkürliche Zweifel an der daneben ebenso naiv auftretenden „Überheblichkeit", wie Fontane oft und gern sagt. Sicherlich liegt dem Berliner ein gewisses Überlegenheitsgefühl nahe. Er gehört einer Stadt an, die im Kampf gegen lauter Antipathien groß geworden ist — Antipathien der Regierung und des Junkertums, der Dichter und der konkurrierenden Großstädte, fast möchte man sagen Antipathien auch der Natur, die die Spreestadt so karg bedachte. In diesem steten Kampf hat Berlin gesiegt, und das liegt noch heut jedem Berliner in den Knochen. Auch Fontane, der seinen Freund Lepel zum Organ der eigenen Selbsterkenntnis macht: „Ja Fontan, du orakelst da mal wieder los. Das macht, du hast einen merkwürdig naiven Glauben an dich selbst und denkst immer, du weißt so ziemlich alles am besten. Aber ich kann dir sagen, hinterm Berge wohnen auch noch Leute." Dies stille Gefühl der Superiorität hat der Berliner aber eben erst im Kampfe erworben, und deshalb kennt er im Grunde ganz genau auch seine Grenzen. Niemand kann das schlagender ausdrücken als wieder Fontane selbst: „Von meiner Unausreichendheit, meinem Nichtwissen tief durchdrungen, sah ich doch deutlich, daß — kaum zu glauben! — das Nichtwissen der anderen wo möglich noch größer war als das meinige. So war ich bescheiden und unbescheiden zugleich." Das ist der Berliner, wie er im Buch steht! Er kennt seine Schwächen recht gut; aber er nimmt, da er mit ihnen doch gesiegt hat, in aller Naivetät als ausgemacht an, daß er unter den Blinden noch immer der Einäugige sei. Und hierin liegt das eigenartige „cachet" der Ironie Fontanes.

Fontane ist aber nicht nur der rechte Berliner — er ist der erste eigentliche Großstädter in unserer Litteratur, wiederum, obwohl er aus Neu-Ruppin stammt. Schwache Ansätze dazu fanden wir bei Gutzkow, bei Willibald Alexis; aber Fontane hätte sich nie, wie

Alexis, in einer thüringischen Kleinstadt eingraben können. Er hatte einmal den Plan, nach Schmiedeberg überzusiedeln; aber er gab ihn bald auf. Für ihn war wie für Hebbel die große Stadt Lebensbedürfnis. Aber Hebbel brauchte Wien nur um der geistigen Aristokratie willen; Fontane brauchte die ganze Großstadt. Und es ist auch ganz in der Ordnung, daß die Werke Fontanes die erste volle Blüte der im „Reich" noch so jungen Großstadtkultur sind.

Denn über jener oft unerfreulichen Ironie des Großstädters darf man doch das Gute nicht übersehen. Durch angeborene Extragescheitheit hat dieser freilich seine Stadt nicht groß gemacht; aber durch unablässige Arbeit. Fontane sagt sich auch als „bestes Erbstück von der Mutter her" — die Berlinerin war — einen „Hang nach Arbeit und solider Pflichterfüllung" nach. Wir dürfen es den Großstädtern, dürfen es insbesondere den Berlinern nachsagen, daß sie ihn besitzen. Auf dem Land, in kleineren Städten geht in läßlicheren Verhältnissen die Straffheit leicht verloren, deren der Vorwärtsmarsch nun einmal nicht entraten kann. Die Großstadt aber ist eine Armee; jeder marschiert in Reih und Glied, so eng eingezwängt, so genau an die Haltung der Nachbarn gebunden, daß es nur zweierlei giebt: tüchtig mitmarschieren — oder marode zurückbleiben. Fontane hat allezeit für die Marschierenden alle Sympathie gehabt. Er liebt die Armee, wie er die Großstadt liebt: als Waffe der vaterländischen Entwickelung, als Symbol der Disciplin bei allem „inwendigen Räsonnieren"; und hierin berührt er sich mit Gottfried Keller, weil beide Patrioten sind vom Scheitel bis zur Sohle. Nun ward aber bei Fontane diese Empfindung durch die Zeitverhältnisse noch gesteigert. Wiederholt hat er betont, wie unsolid die „gute alte Zeit" war, in der er aufwuchs: „Die Scheidung in echt und unecht, in recht und unrecht, in anständig und unanständig hatte damals noch nicht stattgefunden; alles, mit verschwindenden Ausnahmen, war angefleckt und angekränkelt . . . In dem entschiedeneren Abschwenken (namentlich auch auf moralischem Gebiete) nach rechts und links hin erkenne ich den eigentlichsten Kulturfortschritt, den wir seitdem gemacht haben." Er mag hier zu sehr verallgemeinern; uns geht hier nur an, was er in seiner Umgebung beobachtete:

> Ich war unter Verhältnissen großgezogen, in denen überhaupt nie was stimmte. Sonderbare Geschäftsführungen und dem entsprechende Geldverhältnisse waren an der Tagesordnung. In der Stadt, in der ich meine

Knabenjahre verbracht habe — Swinemünde —, trank man fleißig Rotwein und fiel aus einem Bankerott in den andern, und in unserem eigenen Hause, wiewohl uns Katastrophen erspart blieben, wurde die Sache gemütlich mitgemacht, und mein Vater, um seinen eigenen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, kam aus der „Bredouille" nicht heraus. Trotz alles jetzt herrschenden Schwindels möchte ich doch sagen dürfen: die Lebensweise des mittelguten Durchschnittsmenschen ist seitdem um ein gut Teil solider geworden.

Man sieht: Seldwyla lag nicht nur in der Schweiz; und für Fontane wie für Keller ward aus eigenen Erfahrungen heraus — denn, wie Fontane sagt, man braucht nicht alles an sich selbst, man kann auch an anderen erleben — die Schilderung zweifelhafter Charaktere ein Lieblingsmotiv. Seine Lieblingsfiguren sind, wenn man so sagen darf, nach inwendig gewandte Seldwyler. Schach von Wuthenow renommiert nicht mit Uhrgehängen und elegantem Zollstab, aber er täuscht sich und anderen den Glanz einer falschen „Kavaliersehre" vor; Gordon (in „Cécile") hält nicht, was er sich selbst versprach, was andere von ihm erwarten durften; Frau Jenny Treibel prunkt sich und anderen eine Sentimentalität und Vorurteilslosigkeit vor, die bei der ersten Probe brüchig werden. Überall Selbstbetrug über den inneren Wert, wie bei Keller über die äußere Brauchbarkeit; überall am Schluß ein Bankerott. Wogegen die anspruchslose Bravheit der absolut nicht „blendenden" alten Tanten, die zu Fontanes Lieblingen gehören (in „L'Adultera", „Schach von Wuthenow", „Unwiederbringlich"; in etwas anderer Nuancierung schon in „Vor dem Sturm"), aushält. Aber Fontane ist trotz dieser gesunden und, wenn man wünscht, philiströsen Moral keineswegs ein Verächter seiner „Blender"; im Gegenteil, er liebt sie. Graf Holk (in „Unwiederbringlich") ist ihm sicherlich ans Herz gewachsen, und an Frau Jenny Treibel hat er mindestens so viel Spaß wie Keller an dem „Schmied seines Glückes". Denn bei aller durch frühreife Beobachtungskraft fast in der Kindheit erworbenen festen Moral ist Fontane doch zugleich ein Enthusiast für die liebenswürdige Täuschung berückender äußerer Formen; Demokrat in der Weltanschauung, ist er ästhetischer Aristokrat, wie Ferdinand Lassalle, wie Henrik Ibsen. Der Sohn der strengen, tüchtigen, aber herben Mutter, ist er zugleich der Sohn des haltlosen, auf den Schein angelegten, aber entzückend liebenswürdigen Vaters. Die Eltern lebten nicht glücklich miteinander. Wohl waren beide von französischer Abstammung — es ist merkwürdig, wie stark in dieser Zeit die fremde Beimischung in unserer Litteratur

hervortritt: neben Fontane haben Luise v. François, Otto Roquette, Emanuel Geibel französisches Blut in den Adern, Sallet böhmisches, Theodor Storm polnisches. Aber der Vater war mit starkem Atavismus ganz und gar der lebhafte, moralisch wenig bedenkliche Südfranzose der „guten alten Zeit", die Mutter war durch die preußische Schule gegangen. In dem Buch „Meine Kinderjahre" (1893), einer unserer köstlichsten Autobiographien, hat Fontane beide geschildert mit einer tapferen Ehrlichkeit, bei der auch die Liebe nicht zu kurz kommt, aus der man aber doch ersieht, wie früh er (gleich dem jungen Goethe) die Eltern vergleichen und abwägen lernte. Sein Urteil entscheidet überwiegend für die Mutter, die gegen den Leichtsinn des Vaters für „Reputierlichkeit" und Wohl des Hauses einstand; sein Herz ist doch mehr bei dem Vater, den er mit wunderbarer Greifbarkeit hinstellt. Denn bei all seinen Mängeln hatte dieser eins, was der strengen Mutter fehlte: überströmende Herzensgüte.

Und damit kommen wir zu einer weiteren Eigenschaft unseres Großstädters. Was hätte dem Berliner in seinem harten, Jahrhunderte dauernden Kampf alle Tüchtigkeit geholfen, wenn in diesem von der Natur so wenig begünstigten Lande ihm auch noch die innere Sonne gefehlt hätte? Die Ironie und auch der Zwang des Kampfes machten sie oft unsichtbar; gefehlt hat sie nie. Es ist kein Zufall, daß die großen katholischen Prediger der Wohlthätigkeit wie Franz von Assisi, Filippo Neri, Franz von Sales, gerade von größeren Städten, Florenz, Rom, Paris, ausgegangen sind. Eine bestimmte Höhe der Herzensgüte wird von den Versuchungen und Erfahrungen der großen Stadt sicherer geprüft und gereift, als von Plätzen, an denen die Not und die Sünde nicht so grell hervortreten. Hier lernt man im Bewußtsein der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht bloß verzeihen, sondern auch lieben. Hier hat es Theodor Fontane gelernt. Der Pharisäismus warf ihm deshalb „laxe Moral" vor, wie die Kleinstadt sie den Großstädtern vorzuwerfen liebt; wir sahen, wie wenig das seine Lebensanschauung und seine Lebensführung trifft. Aber er war nicht der Mann, den ersten Stein zu schleudern. Nicht umsonst spielt in seinem ersten Ehebruchsroman, „L'Adultera", das Tizianische Bild „Christus und die Ehebrecherin" eine symbolische Rolle.

Fontanes Großstädtertum malt sich endlich sehr charakteristisch auch in seinem Verhältnis zur Natur. Er ist ein großer Reisender.

Kaum hatte er seine Lehrlingsjahre als Apotheker in Berlin, Dresden und Leipzig beendet — zur selben Zeit, in der auch sein großer Zeitgenosse Henrik Ibsen hinter dem Ladentisch in der Apotheke stand —, als ihn ein günstiger Zufall nach England führte (1844). Die Reise wurde für ihn bestimmend: für den Ton und Charakter seiner Balladendichtung wie für seine Auffassung mancher politischer Probleme. Er wiederholte sie bald (1852 und 1855—1859); und seine ersten Prosabücher schildern diesen Aufenthalt („Ein Sommer in London" 1854; „Jenseits des Tweed" 1860). Und schon in der ersten dieser Schriften bricht er in das bezeichnende Geständnis aus: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte „schöne Natur"; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll." Der „Sommer in London" erzählt überhaupt fast nur von den Engländern; „Jenseits des Tweed" giebt breitere Landschafts- und besonders Architekturbilder, aber wo es irgend geht, läßt er Aussichten und Schloßtürme stehen, um Anekdoten aus der schottischen Geschichte zu erzählen. Und hier erwacht ihm beim Anblick der schottischen Seen und Wälder die Sehnsucht nach der Heimat. Ein Columbus der märkischen Landschaft — deren Prophet Alexis gewesen war — durchzieht er die Heimatprovinz und schreibt seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—1881), denen dann noch als Nachtrab die „Fünf Schlösser" folgten (1889). Es ist ein Hauptbuch, reich an kräftigen Schilderungen und individueller Auffassung der Landschaft; den Hauptwert giebt ihm doch die Vorführung des märkischen Adels (mit Einschluß der „landed gentry", der altsässigen Gutsbesitzerfamilien). Dabei liegt es ihm fern, diese Geschlechter, wie es etwa Gregorovius gethan hätte, aus diesem Boden hervorgehen zu lassen; seinem realistischen Sinn sind sie es vielmehr, die dieses Land geschaffen haben. Und mag er sich, hier wie in den Romanen, noch so gern auf dem Lande aufhalten — Hauptstadt und Hof stehen doch immer im Hintergrund und werden gern für die Haupteffekte reserviert. Denn die menschliche Natur bleibt ihm doch immer interessanter als alle „schöne Natur". Hier sind Klüfte und Abgründe von aufregenderem Reiz als im Gebirge; hier beobachtet man Licht- und Schattenspiele von eigenartigerer Wirkung als im beglänzten Wald; hier lassen sich großartige Monotonie und lebhafter Wechsel besser studieren als an

Meer und Fluß. Auch in dieser mit den Jahren immer stärker hervortretenden Vorliebe für die ausschließliche Menschenschilderung ist Fontane echt modern. Gelehrt hatte schon Pope, der Mensch sei der eigentliche Gegenstand für alle menschliche Wißbegier; Goethe hatte es citiert; in dem naiven Fanatismus, mit dem Fontane es durchführt, ist er ein Neuerer. Sicherlich geht er oft zu weit und macht zuletzt (in „Frau Jenny Treibel") die Natur zu sehr zur bloßen Requisitenkammer der Handlung; aber so ungeheuer viel ist noch am Menschen zu entdecken, daß dieser Überschwang so verzeihlich ist, wie zur Zeit Rousseaus die Abkehr von dem Menschen mit seiner Qual. Denn jene blendende Buntheit der Erscheinungen, in die die ganze Zeit verliebt ist — wo zeigt sie sich reicher als in der Menschenwelt? Damit ist Fontane auch ein Vorläufer Nietzsches mit seiner fanatischen Freude am Leben als einer unerschöpflichen Gelegenheit zum Studium der Psychologie.

Er hat sie nie versäumt. Er hat schon seine Eltern eifrig studiert, dann seine Lehrherren und Freunde. In Berlin ward er in den „Tunnel" eingeführt und wetteiferte mit Strachwitz in der Balladendichtung; aber während die andern dort nur die Wirkung ihrer Poesien beobachteten, untersuchte er unermüdlich die merkwürdigen Menschen selbst, mit denen er da zusammensaß, Ministeraspiranten und halbverbummelte Genies, pedantische Schulmänner und frivole Journalisten. Er hatte seine Beobachtungen in dem für das Verständnis der vierziger Jahre unschätzbaren Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin um 1840—60" (1885) niedergelegt, nachdem er sie schon für den Dichterklub „Castalia" in seinem ersten großen Roman benutzt hatte. Wir können da sehen, wie früh seine erstaunliche Menschenkenntnis gereift war. Fast alle Probleme, die ihn später beschäftigten, erwuchsen ihm hier schon aus dem Studium der Blender und Propheten, der philiströsen Arbeiter und der „überheblichen" Kritiker im Klub. Ein Problem aber ging ihm mit besonderer Schärfe auf: das der socialen Klassen. Dichter aus dem alten Adel wie der Schlesier Strachwitz und besonders die Märker Lepel und Merckel verkehrten dort auf dem Fuß völliger Gleichheit mit dem Apothekersohn; kam er aber in ihre Familienkreise, so wiederholte sich die Erfahrung einer unwillkürlichen Sonderung der Elemente, die schon sein Vater mit den Swinemünder Edelleuten gemacht hatte. Aber diese Erfahrungen verletzten ihn weniger, als sie ihn interessierten. Wie

steht es mit dem preußischen Adel? mit dem Bürgertum? Ihre Berührungen werden ein Hauptthema zumal der älteren Romane. Mit dem Arbeiterstand hat er sich nicht beschäftigt; keine persönlichen Erlebnisse führten ihn zu diesem Problem. Nur die „Dienstbotenfrage" wird im „Stechlin" leise gestreift.

Auch Fontane verleugnet nicht die historisch-politische Tendenz. Wie viel von den Ansprüchen des „historischen Adels" und des liberalen Bürgertums besteht noch vor der Kritik der Gegenwart? das ist geradezu das Thema von „Schach von Wuthenow" und „Stine", von „Frau Jenny Treibel". Aber er ließ sich nicht, wie der liberale Monarchist Freytag oder der ziemlich radikale Republikaner Keller, von einer bestimmten Grundanschauung leiten, sondern von dem Zweifel, von der Wißbegier. Wie Hebbel gehört auch Fontane zu den modernen Pfadfindern der „experimentellen Poesie", ohne daß ihm doch deren doktrinäre Schwächen anhafteten. Er stellt den Edelmann oder die Kommerzienrätin vor das Problem einer „Mésalliance" — und sieht nun mit ruhigem Forscherblick zu, was daraus wird.

Ein eigentlicher Politiker ist Fontane nie gewesen. In den Jünglingsjahren hat er natürlich, wie jeder poetisch veranlagte junge Mann jener Tage, Herwegh und Karl Beck nachgeahmt. Als er aus England zurückkam, trat er (1860) in die Redaktion der hochkonservativen „Kreuzzeitung"; aber damals hatte er bereits (im „Sommer in London") trotz der Verurteilung der Revolution „die nationale Seite, diesen gesunden Kern jener Erhebung, nicht undankbar verkennen lassen" wollen: „ein deutscher Geist, wie ihn die Freiheitskriege sahen, erwachte erst wieder unter den Gewehrschüssen des 18. März." Er hat das preußische Heer auf die Schlachtfelder in Schleswig, Böhmen, Frankreich begleitet („Der schleswig-holsteinische Krieg" 1866, „Der deutsche Krieg von 1866" 1869—1871), wobei er zu Vaucouleurs in die Gefangenschaft der Franctireurs geriet und Gelegenheit hatte, seinen zehn Jahre früher ausgesprochenen Satz zu erproben, der wahre Reiz des Lebens liege überall „überm Abgrund der Gefahr" („Kriegsgefangen" 1871). So gewiß diese patriotischen Studienreisen seine alte Liebe zur Armee nur steigern konnten, so wenig konnten sie ihn doch zu einem blinden Soldatenkultus bringen. Nach dem Kriege trat Fontane in den Verband der fortschrittlichen „Vossischen Zeitung"; wenn er auch hier so wenig wie früher bei der „Kreuzzeitung" politische Artikel verfaßte, wurde doch immer eine gewisse politische

Zugehörigkeit erwartet. Man kann aber so wenig sagen, Fontane sei in politischer Hinsicht jetzt ein „Fortschrittsmann", wie daß er früher ein „Kreuzzeitungsmann" war. Er hat sich nie in ein Parteiprogramm eingeschnürt, hat sich wohl für die politischen Fragen im einzelnen kaum interessiert. Das war ihm, wie die „Natur", zu abstrakt. Ihn interessierten die Menschen.

Fontanes erste Veröffentlichungen („Männer und Helden" 1850, „Von der schönen Rosamunde" 1850, „Gedichte" 1851) bewegen sich in einer weltentfernten, romantischen Verherrlichung von Ritterthaten und Königsschmerz. Wohl hat der Anschluß an die wundervolle englische Romanzendichtung ihm zu Prachtstücken wie dem berühmten „Archibald Douglas" und dem künstlerisch vielleicht noch höher stehenden „Lord Athol" verholfen; aber ein neuer Ton ist hier nicht zu hören. Zwischen dem weicheren Geibel und dem kräftigeren Strachwitz läßt er die Harfe zum Preis schottischer Kriegsthaten erklingen, in schlichten Versen, mit sicherem Takt das Volkstümliche hier beibehaltend, dort ersetzend. Er ist hier ein letzter Homeride, und das ist ja immer schön; aber ein Homer ist er noch nicht. Aber gerade drüben auf dem Boden Schottlands erwachte ihm ja die rechte Sehnsucht nach der Heimat. Von Clans und Häuptlingen, Treue und Verrat, Ehrgeiz und Liebe im Kostüm Walter Scotts hatte er genug gehört; wie klingt das alte Lied daheim? Gerade der Gegensatz der romantischen Herrlichkeit zu der gedrückten Gegenwart mußte nachdenklich machen. Fontane geht langsam und sinnend seinen Weg; er schreibt Kriegs- und Theaterberichte, Gedichte und Übersetzungen; am liebsten aber wandelt er durch die Straßen Berlins, den hellen Kopf mit den leuchtenden blauen gütigen „Alten Fritzenaugen" ein wenig vorgesenkt über der hohen, aufrechten Gestalt, einen dicken weißen oder grün karrierten Shawl um den Hals geschlungen. Und so schreitet er durch Gedränge und Einsamkeit scheinbar unberührt, sieht sich kaum je um — und beobachtet. Aber es ist doch nicht ganz Täuschung, wenn der große Beobachter nichts um sich zu sehen scheint. Denn das Organ seiner Beobachtungsgabe ist vor allem — das Ohr. Er könnte Wilhelm Jordans Verse citieren, die das Grundmotiv für das hübsche kleine Lustspiel „Durchs Ohr" abgeben:

Durchs Auge lieben — nichts ist abgeschmackter,
Der Kehlkopf nur verrät uns den Charakter.

Die äußere Erscheinung des Menschen interessiert Fontane nur mäßig — daß er „aussieht", teilt er immer noch mit der ganzen Natur. Seine Eigenart zeigt sich erst da, wo er sich des Privilegs bedient, das ihn vor allen anderen Geschöpfen auszeichnet: der Rede. Deshalb liebt es Fontane, den Menschen fast ausschließlich durch seine Reden zu charakterisieren und zur Anschauung zu bringen. Was er thut, gehört ihm nur zum Teil: viel davon ist Zwang der Verhältnisse, anderes mechanische Gewohnheit. Das Handeln wird deshalb bei Fontane ganz nebensächlich behandelt. Man verreist, kommt in einem Gasthaus an und unterhält sich mit Wirtin und Kellner; geht spazieren und spricht mit anderen Touristen; kommt nach Hause und spricht sich nun in einem langen Brief endlich aus. Inzwischen hat man sich unmerklich verliebt, sinkt rasch in den Abgrund, und ein Selbstmord macht das Ende. So die fast ständige Textur seiner Novellen: in „Schach von Wuthenow" wie in „Graf Petöfy", in „Cécile" — der Technik nach Fontanes typischem Roman — wie in „Stine"; ähnlich in den andern. Aber wenn das Sprechen Fontanes fast ausschließliches Mittel ist, neben dem die Vorführung von Erscheinung und Haltung, die Handlung, die unwillkürlichen Reflexe zu stark zurücktreten, so hat dafür auch wohl niemand dies Instrument so wie er beherrscht. Man pflegt zu sagen, alle seine Figuren sprächen Fontanisch. Das ist nicht ganz unrichtig; aber um so mehr ist es zu bewundern, wie es Fontane gelingt, mit einer viel mehr individuellen als individualisierenden Sprache, mit einer einfachen, schlichten, in ihren Motiven sich wiederholenden Handlung, mit einer oft sorglosen Technik diese Menge lebendigster Gestalten uns vorzuzaubern. Man nehme nur ein paar Typen, die bei ihm fast nie fehlen. Da ist der Geistliche, in zwei Hauptformen: der Prediger, der in der Ermahnung seine Hauptwirksamkeit findet, allemal durch einen sonderbaren Namen gekennzeichnet (Seidentopf, Bienengräber, Roggenstroh), und der „Pastor", der stille ruhige Seelsorger (Sörgel, Eccelius, Siebenhaar, Niemeyer, Lorenzen); dazu kommt noch der gemütliche Hofkaplan (Schleppegrell in „Unwiederbringlich") und der ehrgeizige Superintendent (Koseleger im „Stechlin"). Alle zehn sehen sich ähnlich, gewiß — wie sich eben Berufsgenossen ähnlich sehen. Die gleichartigen Lebensbedingungen haben ihnen ähnliche Züge aufgedrückt. Und doch — sehen wir genauer zu — wie durchaus ist der Fanatiker

Roggenstroh („Grete Minde") von dem Sammler Seidentopf („Vor dem Sturm") verschieden, wie deutlich stehen sie nebeneinander, obwohl der erste nur mit wenigen Worten skizziert ist! Und der leichtgläubige Eccelius („Unter dem Birnbaum") gehört in ein Gebiet, das von tief im Aberglauben steckenden Bauern bewohnt wird, so organisch hinein wie der bedächtig sorgende (und schließlich doch verfehlende) Sörgel („Ellernklipp") zu dem Förster und seinen Leuten paßt. — Ebenso fehlt fast nie die alte Dame; aber in wie viel Spielarten auch die beiden Typen der vornehmen alten Aristokratin („Vor dem Sturm", „Grete Minde", „Graf Petöfy", „Unwiederbringlich") und der demütigen alten Tante („Vor dem Sturm", „L'Adultera", „Schach") erscheinen — niemals kann man zwei davon verwechseln. Stark und deutlich hat jede ihre „note personnelle", die herrenhutische Frömmigkeit, die harmlose Taktlosigkeit oder das schlechte Personalgedächtnis, Bibelsprüche, sonderbaren Hut oder Buckel. Und vor allem hat jede, so gern auch alle sprechen, belehren, pointiert reden, ihre eigene Sprache. Wie verschieden die Menschen reden, das lernt man überhaupt erst bei Fontane. Mit wunderbarer Treue bewahrt sein Ohr den wechselnden Tonfall menschlicher Rede und weiß ihn vernehmlich nachzuahmen. Das gilt selbst für untergeordnete Nebenfiguren. Zu seinen Lieblingen gehören die Gärtner, und zwar deshalb, weil sie seiner Ansicht nach einen besonderen ausgeprägten Berufscharakter haben. „Er war eine typische Gärtnerfigur", heißt es in „L'Adultera": „unfreundlich, grob und habsüchtig". Genau so wird Dörr in „Irrungen, Wirrungen" geschildert; ganz so heißt es in „Unwiederbringlich": „der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens". Aber die kurze Rede des letztgenannten Muffels könnte ganz so, wie er sie hält, weder Dörr halten noch Vanderstratens Gärtner. Suphan hat einmal hervorgehoben, wie Goethe Herder besonders dadurch charakterisiert, daß er ihn in die Welt „lauschen" läßt; auch Fontane hört vielmehr in die Welt hinein, als daß er in sie sieht. Daher kann er jedem seine individuelle Rede geben: er hat die Figuren so bis ins kleinste „angehört", wie Keller die seinen „angeschaut" hat. Mit dem Sehen nimmt er's dagegen nicht so genau und läßt es deshalb in ironischer Gewissenhaftigkeit auch gern unbestimmt, ob der Federhalter von Poggenpuhls Friederike oben einen Adler hat: es konnte wohl auch eine Taube sein.

In dieser unvergleichlichen Sicherheit der Redeführung liegt

nicht zum wenigsten Fontanes Erfolg. Stine erklärt einmal ihrer Schwester, was dem armen Grafen an ihr gefalle: „Er hat Kameraden und Vorgesetzte gehabt und hat gehört, wie seine Kameraden und seine Vorgesetzten sprechen; aber wie Menschen sprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht". Fontane könnte das seinen meisten Mitbewerbern zurufen. Er weiß, wie Menschen sprechen. Er braucht sich nicht des billigen Hilfsmittels der berufsmäßigen Wortwahl zu bedienen, braucht nicht (wie noch Ibsen in der „Komödie der Liebe", oder Theodor Storm in „John Riew'") den Seemann in lauter Marineworten und den Buchhalter in lauter Komptoirwendungen reden zu lassen; er kann die gleichen Worte, ja (wie es öfter bei ihm vorkommt) die gleichen Sätze von den Verschiedensten sprechen lassen, „denn die Accente machen's im Leben und in der Kunst". — Er übertreibt wohl zuweilen die Virtuosität. Eigenheiten der Sprache werden zu spielenden Arabesken wie die Nasenschnauzbartbinden bei Keller, und Reden werden zu persönlichen Kunstwerken wie Züs Bünzlins Papptempel. Nötig ist es gewiß nicht, daß der alte General (in den „Poggenpuhls") Don Manuel und Manfred verwechselt; aber es malt den trefflichen alten Herrn so deutlich! Oder ein Stück Gespräch wie dieses:

> Falsch, falsch. So denkt jeder. Aber ist man erst drin im Feuer, dann hat man auch das alte Vergnügen wieder. Ich sage dir, Albertine, wenn du diesen Quitzow, diesen Dietrich v. Quitzow gesehen hättest — Studie nach Bismarck, aber Bismarck Waisenknabe dagegen. Augenbrauen wie 'ne Schuhbürste! Müssen das Leute gewesen sein! Und sein Bruder soll noch toller ausgesehen haben, weil er bloß ein Auge hatte. Polyphem. Hieß er nicht Polyphem? . . . „Ich glaube, Eberhard. Wenigstens giebt es so einen".

Wie das abgestuft ist! Man hört den alten General, dem das Theater so sehr imponiert und der selbst mit ein bißchen unsicherer Geschichte und Mythologie imponieren möchte und sich dann doch unsicher, freundlich-überlegen an die arme Schwägerin wendet: und die sanft unterwürfige Antwort. Inhaltlich könnte dies Dialogstück in den verschiedensten Romanen Fontanes stehen, mit den kleinsten Anpassungen; denn man redet bei ihm gern über Theateraufführungen: über ein Antichristspiel in „Grete Minde", über Zacharias Werners „Weihe der Kraft" in „Schach von Wuthenow". Aber Fontane könnte Rede und Gegenrede weder dem Grafen Petöfy und seiner Schwester, noch dem Herrn v. Briest und seiner Frau leihen,

ohne alle Töne und Accente zu ändern; so fein stimmt er die Rede des Einzelnen an sich und wieder nach dem jedesmaligen Adressaten ab. Von solchen Stückchen gilt, was in „Unwiederbringlich" von gewissen Gedichten gesagt wird: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das thut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, so macht der Ton das Gedicht." Solche kleinen Situationsgedichte finden sich auch in Fontanes Gedichten, meisterhafte kleine Gesprächsskizzen: „Aus der Gesellschaft", „Lebenswege" — mir scheinen sie bei all ihrer Kürze Fontanes reine Lyrik aufzuwiegen.

Während man also zu behaupten pflegt, alle Figuren sprächen bei Fontane gleich, behaupten wir im Gegenteil, es gebe überhaupt keinen Dichter, der die Sprache feiner, individueller, im höchsten Sinne realistischer abzutönen weiß. Man lese nur nach „Effi Briest" einen Roman sei es von Goethe oder von Heyse oder von Spielhagen oder von Kretzer — man wird erstaunen, wie gleichmäßig dann alle Leute zu sprechen scheinen. Es ist ein Unterschied wie zwischen der alten Malerei, die für alle Wangen und Lippen dasselbe Rot hatte, und der unendlich feinen Farbenabstufung moderner Koloristen. Aber allerdings schließt das nicht aus, was wir auch gleich zugaben, daß diese feinen, kaum wiederzugebenden Nuancen sich von der Unterlage eines festen, persönlichen Stils abheben. Wenn einer, hat Fontane Stil; wenn irgendwo, ist bei ihm der Stil der Mensch.

Wie Otto Ludwigs Realismus, ist auch der Fontanes zunächst bewußte Opposition; Opposition gegen den falschen, alles hoch herauf stilisierenden akademischen Idealismus. Das Buch seiner persönlichen Bekenntnisse, „Unwiederbringlich", enthält sein intimstes Dogma: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert." Das ist natürlich ein sehr subjektiver Ausspruch. Fontane hat nun einmal „keinen Sinn für Feierlichkeit"; von ihm gilt, was die kluge Prinzessin dem Baron Pentz — „er war ein Sechziger, unverheiratet und natürlich Gourmand" — nachrühmt: sie habe nie einen Menschen gesehen, der so wenig auf Stelzen ginge. Und Fontane begann in einer Periode, wo alle Welt auf politischen, religiösen, moralischen Stelzen marschierte: Gutzkow und Redwitz, Herwegh und Stahl. — Aber diese Auffassung ist doch keineswegs nur Opposition. Sie entspricht seiner Weltanschauung, der milden

Skepsis des „Großhumoristen“ — so nennt er Walter Scott, „weil er persönlich groß und frei war“. Der Humor hat eben, nach Fontanes eigenen Worten, „das Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens zur Voraussetzung“. Es giebt große Gestalten, und Fontane hat sie herzlich bewundert; es giebt große Momente, und er hat sie begeistert mitgemacht. Aber was schließlich herrscht und die Weltgeschichte ausmacht — das sind die Vielen, die Kleinen. Revolution, Krieg, Aufschwung —

Die Flut steigt bis an den Ararat
Und es hilft keine Rettungsleiter,
Da bringt die Taube Zweig und Blatt —
Und es kribbelt und wibbelt weiter.

Massenprodukte sind wir allesamt, und deshalb ist selbst der Größte schließlich nur „ein kleiner Mann in großen Stiefeln“. „Mensch ist Mensch.“ Aber diese Massenprodukte sind eben, weil sie unseresgleichen sind, uns lieb als Brüder; ihr alltägliches Schicksal ist eben, weil es mit kleinen Änderungen auch das unsere ist, Gegenstand unseres Mitgefühls. Und so geht Fontanes Weltanschauung aus scheinbarer Verachtung der Menschheit in warme Liebe zu allem, was lebt, über. Eine Auswahl nur der poetischen oder pathetischen Gegenstände erscheint ihm, wie Gottfried Keller, als ein Frevel an dem Reichtum der Welt.

Aber er schreibt nicht, um Gefühle zu erleben. Er will lernen. Die Typen kennt er; kennt er so genau, daß er jede einzelne Figur ohne weiteres in ihr Bataillon einrangiert. Anfangs geschieht das noch schüchtern; in „Jenseits des Tweed“ heißt es etwa noch von Adam Smith, er sei, „beiläufig bemerkt“, wie fast alle Nationalökonomen ein schlechter Wirt gewesen. Nachher fallen Einführung und Einschränkung fort: „Italiener von Abstammung, wie die meisten berühmten Franzosen“ („Graf Petöfy“). „Frauen mit Sappeurbartsmännern sind fast immer kinderlos“ („Stechlin“); „Portiers können immer“ (ebenda). Zur Manier artet das in „Unwiederbringlich“ aus, wo kaum eine Person auftritt, ohne daß er ihr ein Rangzeichen an den Rock heftete: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden“; „alle Brigitten haben so was Sonderbares“. Aber der Typus ist eben erst die allgemeine Bestimmung, und nun interessiert es Fontane gerade, zu sehen, wie er sich differenziert.

Das Gleiche gilt für die Situationen und die Anschauungen. Das Allgemeine hat er rasch heraus; nun kommt es auf die Nuance

an. Daher auch hier die charakteristischen Fontanischen Verallgemeinerungen: „Das Frühstück, wie jedes gute Frühstück, dauerte bis zum Abend.“ „Aber die Seeschlachten! Seeschlachten sind immer etwas, wo Freund und Feind gleichmäßig ertrinken und ein wohlthätiger Pulverdampf über allem ausgebreitet liegt.“ „Die Stille, wie gewöhnlich, weckte die Schläfer.“ Alles ist allgemein, bei dem Einzelnen wie bei der Gesamtheit. Der eine hat das Tütenprinzip, d. h. er thut den Zucker lieber in Tüten als auf Schalen; der andere hat das Schalenprinzip. Und jede solche Eigenheit interessiert Fontane, weil die zahllosen Prinzipien, Gewohnheiten, Meinungen in ihrer Summe aus dem Exemplar des Typus erst das lebendige Individuum machen. Was er mit tausend anderen gemein hat, das macht seine Eigenart aus. „Die Dinge an sich sind gleichgültig“, heißt es höchst charakteristisch in Fontanes letztem Buch; „alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt.“

Daher auch Fontanes größte stilistische Leidenschaft: die Fragen mit „denn was heißt —?“ und „denn warum?“ „Was heißt klug. Er ist viel klüger!“ („L'Adultera“). „Ach, mein lieber Sander, was ist klug?“ „Die Mittelklugen sind allemal am leichtesten zu berechnen. Und warum? Weil sie jederzeit nur die Mode mitmachen“ („Schach“). „Aber was heißt Künstlerin?“ („Cécile“). „Denn was heißt Herz ausschütten? Das Eigentümliche bleibt doch zurück“ („Effi Briest“). „Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts . . .“ („Unwiederbringlich“). „Denn was ist Zug? Zug ist eine Art Doppelluft“ („Vor und nach der Reise“). Die wechselnden Antworten charakterisieren den, der die Frage aufwirft, um sie selbst zu beantworten; wie denn z. B. auf die Frage, was klug heißt, verschiedener Bescheid erteilt wird. Aber freilich halten sich auch diese „persönlichen Bemerkungen“ der Figuren innerhalb des Rahmens der Fontanischen Eigenart. Es geht damit, wie mit den fingierten Prunkreden der antiken Historiker: zunächst sollen diese pointierten Glanzstücke die Männer charakterisieren, denen sie in den Mund gelegt werden, dann aber thun sie der eigenen Lust des Autors am Ausspenden zugespitzter Weisheitsreden Genüge. Nur daß sie bei Fontane schließlich doch immer den redenden Figuren gehören; denn wie Hebbel lernt auch er wirklich von seinen Gestalten. Eben deshalb bringt er sie ja in bestimmte Situationen: er will ihnen nur abhören, was sie sagen werden.

Wir verdanken dieser Praxis jene mit leichter Hand hingestreute Fülle köstlicher Maximen, die für Fontanes spätere Schriften so ungemein charakteristisch sind. Am dichtesten sind sie wohl in den beiden autobiographischen Büchern ausgesät; aber in den Romanen wirken sie noch mehr, weil jeder Ausspruch gleichzeitig die „Gelegenheit", die Person und die Situation beleuchtet. Kein deutsches Drama hat einen so geistreichen und dabei lebenswahren Dialog aufzuweisen wie Fontanes Gesprächsromane: „Vor dem Sturm", „L'Adultera", „Schach v. Wuthenow", „Unwiederbringlich", „Die Poggenpuhls". Ich gebe nur eine Blütenlese besonders charakteristischer Proben:

„Das Traurigste sind die Doubletten". „Illegitimitäten sind interessant, und von einem gewissen Standpunkt aus sogar angenehm und begehrenswert . . .". („Schach v. Wuthenow"). „Geschwister kennen sich eigentlich überhaupt nicht" („Graf Petöfy"). „Wie schön. Es ist doch wohl eine der besten Welten" („Irrungen, Wirrungen"). „Glaube mir, Kind, von 'ne unglückliche Liebe kann sich einer noch wieder erholen und gut 'rausmausern, aber vons unglückliche Leben nich" („Stine"). „Das Regieren ist ein grobes Geschäft". „Personen, die nicht da waren, wissen immer alles am besten." „Alles hängt an einem Haar" („Unwiederbringlich"). „Die nächste Schlacht bei Zorndorf wird durch Infanterie gewonnen werden" („Poggenpuhls"). „Autodidakten übertreiben immer." „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage." „Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger" („Stechlin").

Die großen Gespräche, etwa über den preußischen Staat („Vor dem Sturm" und „Schach v. Wuthenow") oder über Ungarn („Graf Petöfy"), über das historische Drama („Schach") und über Jakobs Söhne („L'Adultera"), über Mesalliancen („Stine") und Diskretion („Unwiederbringlich") — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantischen und jungdeutschen Romane herstammen, wenn sie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge und Vorschläge totschlagen würden. Aber der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophthegmata. Es soll etwa dem General (in den „Poggenpuhls") eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. „Thut nichts. Spickgänse kann man nicht unterscheiden." Auerbach hätte das auch sagen können; aber er hätte hinzugesetzt: „Das ist symbolisch."

Möglich, daß gerade hier bei Fontane französische Art durchschlägt. Die Franzosen schwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre spitzigen

Gleichsetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or" der Comtesse Diana) sind mit solchen Spielen gefüllt. Daneben aber ist doch auch an die deutsch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält so manchen Spruch, dessen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Fontanes Romane zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeschichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane".

Die erste Gruppe zeigt ihn noch um den „interessanten Stoff" bemüht, den er später so energisch abthut, wie Gottfried Keller das „specifisch Poetische". Aber doch bildet auch hier schon der unheimliche Vorfall wesentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zustandsbildes. „Grete Minde" (1880) ist eine „Chroniknovelle", der aber eine wirkliche Chronik zu Grunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „Ellernklipp" (1881) behandelt, wie „Grete Minde", einen tragischen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „Unterm Birnbaum" (1885) eine gewisse Verwandtschaft mit der Technik der Schicksalsdramen: ein bestimmter Ort fordert zu Mord und Buße heraus, wie in Annette v. Drostes „Judenbuche". „Quitt" (1891) nimmt die Kriminalgeschichte fast nur zum Anlaß, um eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen; die größere Hälfte des Romans spielt in Amerika, und die bunte Menagerie kosmopolitischer Genrefiguren aus Frankreich, Polen, Nordamerika und Ostpreußen wird fast nur durch Fontanes Lieblingsmittel, ein gemeinsames Fest, lose zu einer gewissen Einheit gebracht. Nordamerika liegt dem Verfasser so fern, wie Norddeutschland ihm vertraut ist; deshalb fehlt hier gerade, was sonst bei ihm so mächtig den Figuren den überzeugenden Anschein gemeinsamer wirklicher Existenz verleiht: die Atmosphäre. Diese ist dagegen in „Ellernklipp" glänzend durchgeführt; auch die psychologische Entwickelung ist hier auf der Höhe: wie sich des Försters der Dämon bemächtigt, wie in dem Mädchen aus der Verstocktheit reizvoll die Liebe aufblüht. Die Geschichte des Mädchenherzens lag in vollster Beleuchtung offen da vor dem Dichter von „Grete Minde", „Cécile", „Stine", „Effi Briest". — „Grete Minde", ein Oppositionsstück gegen Willibald Alexis' Verherrlichung des altmärkischen Bürgertums, zeichnet sich durch strenge Geschlossenheit der Handlung aus; es ist, von frühen Kleinigkeiten abgesehen, Fontanes einzige Novelle.

Viel bedeutender ist die andere Gruppe, die experimentellen, socialpsychologischen, kulturhistorischen — kurz die modernen Romane. Sie geben in fortlaufender Reihe eine Kritik des preußischen Adels und seines Ehrbegriffes, die „L'Adultera" und „Frau Jenny Treibel" durch ein Gemälde der Bourgeoisie ergänzen. Politisch stand Fontane dem preußischen Junker fern; aber zugleich blieb diese merkwürdige Erscheinung immer das ausgesprochene Lieblingsobjekt seines Dichterherzens. Originalität, trotzigen Stolz, folgerichtiges Handeln suchte er hier vor allem. So schrieb Fontane Adelsromane aus ganz demselben Grunde, aus dem Anzengruber Bauerngeschichten schrieb: „weil er hier in einer interessanten Spezies des Geschlechtes Mensch Eigenart und Typus besonders stark ausgeprägt sah".

„Vor dem Sturm" (1878) und „Schach v. Wuthenow" (1883) führen in die Epoche vor den Freiheitskriegen. „Vor dem Sturm" ist Fontanes spätes Anfängerstück. Er giebt hier noch ganz harmlos der Freude an Gespräch und Porträt nach, hängt eine Anzahl von Charakterbildern in sich folgenden Kapiteln willkürlich wie Ahnenporträts an die Wand und verschmäht noch nicht das altbeliebte Hilfsmittel des Tagebuchs, das er später als allzu monologisch beseitigt; erst im „Stechlin" kehrt es wieder. Briefe bleiben dagegen immer in Ehren, vor allem Reisebriefe (die berühmtesten in „Irrungen, Wirrungen"). Auch der „edle Pole" feiert hier — so spät noch! — seine letzte Verherrlichung. Auch macht sich der Charakter der Problemdichtung noch störend fühlbar; immer wieder wird diskutiert, ob der preußische Adel mit seinen Theorien von deutscher Treue und adeliger Ehre recht habe. Später — schon in „Schach v. Wuthenow", vor allem aber in „Irrungen, Wirrungen", „Stine", „Unwiederbringlich" — wird der Edelmann einfach vor das entscheidende Problem gestellt, und aus der Handlung selbst beantwortet sich die Frage. So können wir bei Fontane die Entwickelung von der jungdeutschen Problemgeschichte zum modernen Experimentalroman deutlich verfolgen.

„Schach v. Wuthenow" ist das erste unter Fontanes Meisterstücken, und in der Kunst zarter und doch bestimmter Linienführung hat er es nur in „Stine" übertroffen. Die Schilderung des Zeitcharakters war in dem ersten Roman zwar glänzend gelungen, aber sie stand (wie in den meisten historischen Romanen aus Walter Scotts Schule) noch zu sehr als selbständige Leistung da, in die

die Figuren mehr zufällig hineinspazieren; jetzt erwachsen typische Figuren und symptomatische Schicksale mit Notwendigkeit aus dieser Zeit und aus dem Wesen „einer Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel, und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat". Schach v. Wuthenow, ein Durchschnittskavalier und schöner Mann, wird durch sein Vergehen zu der Ehe mit der häßlichen Tochter einer schönen, von ihm eigentlich geliebten Mutter gezwungen; er fürchtet die Lächerlichkeit und erschießt sich. Wie nun aber den Mann, der von der Ehre ganz äußerliche Vorstellungen hat, kleine Momente zu diesem Verrat an seiner Geliebten, zu dieser mutlosen Flucht zwingen, das ist so fein ausgeführt wie in „Ellernklipp" das Nahen der Mordthat, wie in „L'Adultera" die seelische Vorbereitung des Ehebruchs.

„Graf Petöfy" (1884) und „Cécile" (1887) sind Romane der Mesalliance; aber mehr noch der psychologischen als der socialen. Jung und alt, ehrenfest und bescholtten verbinden sich und werden ins Unglück gezogen. — Unmittelbar schließt sich das Zwillingspaar der berühmtesten „modernen Romane" Fontanes an: „Irrungen, Wirrungen" (1887) und „Stine" (1890; älter als „Irrungen, Wirrungen", aber später erschienen, weil der Roman vor dem Erfolg seines Zwillingsbruders keinen Verleger finden konnte!) Hier handelt es sich um die Mißheirat im eigentlichen Sinne: um das „Verhältnis", das dort mit leiser Klage aufgegeben wird, hier zur Ehe führen soll. Fontane, der bis dahin zu den „alten Herren" gezählt worden war — er hatte ja Balladen gedichtet! — galt von „Irrungen, Wirrungen" an den Alten als ein Abtrünniger, den Neuen als ein Prophet. Sie hatten nicht unrecht; nur die Datierung war willkürlich. Die beiden Bücher zeigen freilich Fontanes Eigenart in reinster, reifster Ausprägung. Nirgends ist er so entschiedener Realist, enthält er sich so aller naturalistischen oder idealistischen Effekte, um nur einfach ein Stück Wirklichkeit zu geben. Nirgends vorher war seine Sprechtechnik zu solcher Vollkommenheit gediehen. Nirgends hat er so energisch Berliner Verhältnisse, Ortlichkeiten, Eigenheiten angepackt, obwohl die späteren „Poggenpuhls" und zum Teil auch „Frau Jenny Treibel" nahe kommen. Dennoch war dies alles in „Vor dem Sturm" und „Schach", in „Petöfy" und „Cécile" und vor allem auch in der kaum beachteten „L'Adultera" angekündigt. Aber inzwischen hatten Publikum und Kritik den echten Realismus beachten gelernt. Das

Theodor Fontane

Carl Breitbach pinx.

mehr noch als die künstlerische Höhe gerade der beiden Bücher machte ihre Wirkung. Man brauchte einen Klassiker des modernen Realismus. Man hätte ihn längst haben können; nun aber war er nicht länger entbehrlich, und er wurde mit Jubel proklamiert. Mit einem gerechten Jubel, der nur gegen Fontanes andere Romane ungerecht war.

Das „Verhältnis“, die wilde Liebesehe, hat, vor allem in Frankreich, seine eigene Litteraturgeschichte. Meisterwerke wie des Abbé Prévost „Geschichte der Manon Lescaut“, wie der Goncourt „Manette Salomon“ und Daudets „Sappho“ erzählen von der zerstörenden Macht einer sinnlichen Leidenschaft, deren Ausleben fortwährende Konflikte mit den bestehenden socialen Mächten heraufbeschwört. Ganz anders faßt unser Meister das Problem. Der „Lärm in Gefühlen“ ist ihm nun einmal zuwider, und selbst in Prévosts wundervollem Buch dürfte ihm noch zu viel Geklirr von Degen, zu viel Aufwand in Gefühlsausbrüchen störend auffallen. Die leise Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die stille Tragik eines Abschiedes, den nicht äußere Gewalt erzwingt, sondern die stetige Macht der Verhältnisse — das ist es, was diese beiden herrlichen Erzählungen durchklingt. In „Irrungen, Wirrungen“ wird das Motiv ganz rein so gefaßt. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübsches, braves Mädchen lernen sich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten sie in ein Verhältnis, bei dem sich Herz zum Herzen findet und dessen Lösung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden ist im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende sein wird. Denn sie wissen, daß die Welt stärker ist als der Einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger als der eine große. Sie wissen es, denn sie sind, wie ihr Dichter, entsagende Realisten. Sie schließen nur erst die Augen, um das Ende nicht zu nahe zu sehen. Dann kommt das Scheiden; still, ruhig: „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: ‚Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘“

Auch in dieser stillen Größe, in dieser Seelenkeuschheit, die allen „Lärm in Gefühlen“ vermeidet, liegt altgermanische Erhabenheit. So weiß unser altes Epos das Schwerste mit wenigen Worten auszudeuten. Auch Fontane, wie Keller, hat aus dem geheimen starken Quell der großen volkstümlichen Epik getrunken.

Wie in diesem Hauptpunkt, zeigt er auch in der Technik echte

epische Art großen Stils. Was bei Jeremias Gotthelf die „Gänge über Land", bei Gottfried Keller die Festversammlungen sind, das sind bei ihm die Landpartien: typische Höhepunkte der Handlung, mit einer gewissen homerischen Festlichkeit ausgestattet und meisterlich in den Dienst der Charakterentwickelung gestellt. Fontane wäre nicht der typische Berliner, wenn er nicht der Klassiker der Landpartie wäre. Sie ist ihm noch unentbehrlicher als der Reisebrief; und in „Irrungen, Wirrungen" hat er in beiden sich selbst übertroffen. Die Landpartie wird bei ihm ein Losen der Götter um das Schicksal der Menschen; der Reisebrief nimmt die Bedeutung des altepischen „Botenberichts" an — beides nicht, indem er steife Würde hineinlegte, sondern im Gegenteil, indem er die ganze Fülle menschlicher Tragik und Lächerlichkeit in der anspruchslosesten Form uns vorführt. So spielen sich die wirklichen Tragödien und Lustspiele des Lebens ab — indem wir das empfinden, erhalten jene fast spielenden epischen Eigenheiten das volle Gewicht, das die typischen Züge der alten Volksepen in sich tragen.

Die still entsagende Unterordnung unter die Welt ist das Grundmotiv auch für das kleinere Gegenstück zu „Irrungen, Wirrungen". „Stine" (1890) ist die Geschichte eines armen, kranken, jungen Adeligen, der seine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volk gesetzt hat. Das giebt der Erzählung einen etwas pathologischen, dekadenten Beigeschmack. Das unausbleibliche Ende der meisten Fontanischen Helden, der Selbstmord, wirkt in der Atmosphäre der prächtigen Frau Pittelkow, einer der glänzendsten Figuren Fontanes, besonders unerwartet. Mindestens möchte man sagen, was der Dichter vom Ausgang der „Frau vom Meere" Ibsens geurteilt hat: „Es geht. Aber es geht mir zu flink". Auch Stine selbst ist ein wenig blaß geraten; ihre Schwester, Pauline Pittelkow, stellt sie allzu sehr in Schatten. Es giebt schlechterdings keine Figur in der Weltlitteratur, in der die ungeheuer schwierige Aufgabe, eine „ordinäre Person" sympathisch zu machen, mit solcher Sicherheit gelöst wäre — gelöst nicht durch das bequeme Hilfsmittel irgend einer wohlthätigen Handlung, sondern lediglich durch die Geradheit und innere Unverdorbenheit ihrer Reden. Die Eigenart von Fontanes Humor, diese Mischung von weltüberlegener Ironie mit gutmütiger Anerkennung, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Frau Pittelkow, die selbst mit einem alten Grafen (letztem Abkömmling der Linie

Petöfy) in Liaison lebt, warnt Stine vor der Verbindung mit dem armen Waldemar: „Ich puste was auf die Grafen, alt oder jung, das weißt du, hast es ja oft genug gesehen. Aber ich kann so lange pusten, wie ich will, ich puste sie doch nich weg, un den Unterschied auch nich.“ Die Weisheit und der Mutterwitz von der Gasse verstehen sich immer, und Fontane hat oft gesagt, was Frau Pittelkow noch sagt: „Die Schwächlichen sind immer so un richten mehr Schaden an als die Dollen.“

Mit „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“ hat die Hauptreihe der Erzählungen Fontanes ihren Gipfel, hat seine realistische Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Fontane kennzeichnete diesen Moment auch äußerlich, indem er (1890) seine „Gesammelten Romane und Erzählungen“ erscheinen ließ. Doch folgten noch zwei weitere Adelsromane: „Unwiederbringlich“ und „Effi Briest“. Daß der eine auf dänischem Boden spielt, macht wenig Unterschied; auch „Graf Petöfy“ hatte den österreichischen Edelmann statt des preußischen in den Mittelpunkt gestellt. Aber in beiden ist nicht mehr die Mißheirat das Motiv, wie in irgend welcher Form in all den früheren, obwohl immerhin ein psychologisches Mißverhältnis der Gatten auch hier das treibende Rad ist. Dagegen bildet „Frau Jenny Treibel“ zu jener Reihe, die von „Vor dem Sturm“ zu „Stine“ reicht, eine Ergänzung, indem diesmal das Motiv der Mißheirat vom rein bürgerlichen Gesichtspunkt aus behandelt wird. Die Mesalliance wird dabei allemal als der Prüfstein für die Standesanschauungen überhaupt aufgefaßt: ist die Liebe stärker oder die Konvention? Die Liebe, antworteten die Idealisten früherer Perioden; die Konvention, antwortet mit wehmütigem Lächeln der moderne Realist.

Fontanes großer Bourgeois-Roman hat einen Vorläufer in „L'Adultera“ (1882). Es ist technisch die schwächste Leistung Fontanes, trotzdem oder vielleicht auch weil er eine bekannte Berliner Skandalgeschichte aus der reichen Bourgeoisie in den Grundzügen getreulich nachgebildet hat. Der Mann, der sich später von allen Zuthaten des romantischen Apparats so energisch befreit hat, arbeitet hier noch mit einem symbolischen Gemälde — dem der Ehebrecherin von Tizian —, mit bedeutungsvoll wiederkehrenden symbolischen Situationen, mit Parallelfällen; der Mann, der nachher die wichtigsten Sätze so kunstvoll verbirgt, läßt jetzt noch mit dem symbolischen Schlußwort die Thür des Kapitels dröhnend ins Schloß fallen:

„Unter dem halbaufgezogenen Rouleau hin zog eine milde Nachtluft ein. ‚Wie mild und weich', sagte Melanie. ‚Zu weich', entgegnete Rubehn. ‚Und wir werden uns auf kältere Luftströme gefaßt machen müssen.'" Solcher Mißbrauch des allzu absichtlichen Symbols ist neuerdings wieder Mode geworden und regiert die ganze Technik so talentvoller Produktionen wie Helene Böhlaus „Rangierbahnhof". Fontane hatte in „Vor dem Sturm", „Grete Minde", „Ellernklipp" das zeitlich, lokal, social ferne Milieu sofort realistisch angefaßt; jetzt, wo er das Berlin seiner Kreise mit Generalstäblern und Stiftsdamen, mit der Hofjäger-Allee und der ersten Fahrrad-Invasion schildern will, meint er sich erst noch mit den Schwimmblasen solcher alten Romanmittelchen „über der gemeinen Wirklichkeit" halten zu sollen. In der Charakterschilderung dagegen, vor allem des reichen Kaufmanns, dessen Taktlosigkeit sogar seine Herzensgüte unerträglich macht, hat Fontane jetzt schon wenig zu lernen; und die Gesprächstücke sind zwar noch etwas absichtlich in die Suppe hineingeschnitten, an sich aber ganz delikat. Die Begegnung von Mutter und Kind nach der Flucht, in „Effi Briest" so rührend ausgeführt, ist hier bereits vorgebildet, aber mit viel geringerer Kunst. Und der unwahrscheinlich-versöhnliche Ausgang trennt diesen Roman von anderen Erzählungen Fontanes ab; man möchte fast glauben, eine gutmütige Sympathie mit seinen noch lebenden Modellen habe hier die strenge Hand des Künstlers beirrt.

Erst nach Jahren kehrte Fontane in dies Milieu zurück. Es geschieht in dem Roman „Frau Jenny Treibel, oder: Wo sich Herz zu Herzen find't" (1892). Die Geschichte hat etwas zu viel von der Epigramm-Novelle, wie W. H. Riehl und Hans Hoffmann sie kultivieren, und ist doch wieder für diese Anlage zu schwer mit ernsten Herzensfragen belastet. Daß dies „Meisterstück von einer Bourgeoise" sich für eine Idealistin hält, für die „die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch gestreift hat, doch unser Bestes sind und bleiben", und daß im entscheidenden Augenblick das goldene Visier sofort zurückklappt und das harte Gesicht der geldstolzen Kommerzienrätin zeigt — das ist witzig und vor allem, es ist wahr; aber die Überdeutlichkeit der Antithese verdirbt die Stimmung. Fontane fühlt das selbst, er kommt ihr deshalb durch Liedverse zu Hilfe, die hier (wie in „Unwiederbringlich") als diesmal freilich ironisch gemeintes Leitmotiv die Erzählung durchziehen; und doch

verrät auch das Hilfsmittel, wie die Symbole in „L'Adultera", innere Unsicherheit. Sie zeigt sich auch sonst. Frau Jenny Treibel ist, wie solche aus dem Epigramm empfangenen Gestalten nur zu leicht, näher an die Karikatur geraten, als Fontanes diskrete Kunst sonst erlaubt; und sie wie ihr Gatte mißbrauchen die Sprechkunst Fontanischer Figuren in langen Monologen, die technisch und psychologisch gleich bedenklich sind. Corinna, der Gegenpart der Frau Treibel, die ehrliche Realistin („Jugend ist gut. Aber, Kommerzienrätin ist auch gut und eigentlich noch besser"), verliert durch ein zu souveränes Ausstreuen großer Sätze an dem Reiz, der ihr doch anhaften soll, und ist zu ausschließlich „kluges Mädchen" — eine unerfreuliche Rolle. Die Sätze selbst sind freilich wieder prachtvoll. „Ja, das waren herrliche Worte, von denen ich übrigens bis heute geglaubt hatte, daß sie bei Trafalgar gesprochen seien. Aber warum nicht auch bei Abukir? Etwas Gutes kann immer zweimal gesagt werden."

„Unwiederbringlich" (1891) hat nicht den Beifall gefunden, der ein Jahr darauf „Frau Jenny Treibel" schier überreichlich zu teil ward, weil die Berliner sich über die Verspottung der Hamburgerin und das übrige Deutschland sich über die Ironisierung der Berliner freute. Auch mußte man sich an Fontanes hier einsetzende neue Manier erst gewöhnen, die die Handlung ganz hinter der Zeichnung breiter Zustandsbilder zurücktreten ließ. Aber das Buch gehört nicht nur zu den bezeichnendsten, sondern auch zu den allerbesten Werken Fontanes, und nicht bloß, weil es an geistreichen Maximen in seiner eigensten Art am reichsten ist. An Sicherheit der Charakterzeichnung, an Fülle origineller Gestalten, an schlicht und doch spannend vortragender Fabulierkunst lassen wenige Romane sich diesem vergleichen. Ein gutmütiger Landedelmann langweilt sich an der Seite seiner zu ernsten und frommen Frau und fällt in die Bande einer Kokette, der übrigens an Lebenswahrheit und Rundheit der Zeichnung unter ihresgleichen nur Goethes Philine zur Seite zu stellen ist. Nun aber besitzt er doch nicht zur Genüge „die Kunst des Leichtnehmens"; und so geht seine Ehe unwiederbringlich verloren, ohne daß ihm Liebesglück zum Ersatz erwüchse. — Sehr fein ist (wie in Goethes „Wahlverwandtschaften") in dem Ton der Gespräche selbst der wechselnde Barometerstand von Liebelei und Liebe angedeutet. Alle Nebenfiguren helfen durch ihre Reden die Stadien der Entwickelung vom leichten Gedankenspiel bis zum

Ehebruch und bis zur Vereinsamung fühlbar machen: der Pastor Schleppegrell mit seinen ungenierten Anekdoten („ein Pastor kann alles erzählen") so gut wie die ganz köstliche Frau Hansen mit ihrer würdigen Tochter — zwei Gestalten, die allein schon Fontane den größten Humoristen beigesellen würden. Scheinbar wahllos schweift das Gespräch am Hof der alten dänischen Prinzessin über Politik und Weltgeschichte, Seeschlachten und den Krieg vor Troja hin und her, und doch behält es immer seine festen Brennpunkte, wie in einer Gesellschaft, die ein starkes, nicht ausgesprochenes gemeinsames Interesse beherrscht, die Gedanken immer wieder dahin zurückkehren, wie weit man auch auszubiegen sucht. Selten ist Fontane in den Anspielungen, die seine Personen wagen, kühner gewesen als hier; und doch wirkt das (wie in „Irrungen, Wirrungen") absolut nicht frivol; es bringt nur ein realistisches Element mehr in die Atmosphäre.

Opfer der Halbheit schildert auch „Effi Briest" (1895), wieder eins der berühmtesten Werke Fontanes. Ein adeliger Beamter verliebt sich in einen hübschen Backfisch aus alter Adelsfamilie. Die Ehe ist so wenig „Mesalliance" wie möglich; alles ist höchlich einverstanden. Dennoch zerbricht die Ehe. Effi hat lebhaftes Temperament; Innstetten ist nicht ganz Streber, aber doch sehr von seiner Carriere erfüllt, nicht ganz Pedant, aber doch ziemlich stark „Erzieher", nicht ganz Formenmensch, aber doch stark davon abhängig. Die arme Effi hatte sich alles so „schön und poetisch" vorgestellt, aber — „die Wirklichkeit ist anders". Alles ginge doch, wäre wenigstens volle Liebe da. Aber Effi, liebenswürdig, heiter, etwas spielerig, ist wahrer Liebe nur ihren Eltern gegenüber fähig; und er liebt sie zwar wahrhaft, aber doch nicht so, daß nicht allerlei pädagogische und sonstige Berechnung ihre Beziehungen stören würde. In Fontanes liebem alten Swinemünde ist sie gar zu einsam; sie fällt einem beliebigen Kavalier mit rotblondem Sappeurbart zum Opfer. Aber sie fühlt sich kaum schuldig; im Grunde hat sie nur Angst vor der Entdeckung, und diese Angst wird, wie für ihr altes treues Mädchen Roswitha (die ausnahmsweise durchaus nicht sehr gescheit ist) die Erinnerung an das Eisen, mit dem ihr Vater sie erschlagen wollte, zuletzt fast ein angenehm reizender Lebensinhalt. Ein Zufall, den Fontane gar zu souverän behandelt, läßt nach Jahren ihren Gatten die Briefe des Liebhabers im Nähtisch entdecken. Und nun geht es ihm wie Holk (in „Unwieder-

bringlich“). Wäre er eine Natur von leidenschaftlichem Ehrgefühl, oder von starker Kraft der Selbständigkeit, so fände er so oder so Befriedigung. Er ist es nicht. Er duelliert sich, nicht aus Rachsucht, nicht einmal aus dem Gefühl der gekränkten Ehre, sondern aus instinktivem Gehorsam gegen den Ehrencodex und aus Angst vor der Zukunft, in der er „bei jedem Zufallswörtchen schwitzen“ könnte. Und so schießt er den armen Crampas nieder, dem der Dichter so mild verzeiht wie einst der Adultera: „Wenn ich ihn richtig beurteile, er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist.“ Fast ist das Fontanes eigene Weltanschauung. So zerstört Innstetten nutzlos, zwecklos sein Glück, Effis Leben, die Existenz von Crampas' Familie. Und er ist doch wieder nicht groß genug, der schwer gestraften Gattin nach der Scheidung zu verzeihen; grausam und kalt erzieht er die Tochter zu völliger Entfremdung von der Mutter, und doch wieder grausam nicht aus boshafter Berechnung, sondern aus pädagogischer Überlegung. Das meisterhaft geschilderte Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter bringt es an den Tag. „So also sieht ein Wiedersehen aus!“ ruft mit krampfhaftem Lachen die zum letztenmal enttäuschte Idealistin. Nun ist es ganz aus mit ihr. Die Eltern mögen der verlorenen Tochter in gebeugtem Stolz noch einmal das Haus öffnen und ihr einen schwachen Abglanz der frohen Jugendtage gewähren — ihr Herz ist gebrochen, und nichts bleibt ihr übrig, als noch mit jener Größe und Herzensgüte, die des Dichters mildes Herz den Gefallenen nie versagt, dem strengen Gatten seine Härte zu verzeihen. Aber auch er ist vernichtet: was liegt ihm jetzt noch an der Laufbahn ohne die schöne Frau, die er doch liebte und auf die er stolz war; und das Gefühl nagt an ihm: ein paar Jahre mehr, und alles wäre anders gekommen. Denn er ist keine Natur mit innerer Notwendigkeit.

Der Ehebruch aus Langeweile, das Duell — wie oft haben französische Romanschriftsteller das geschildert! und doch, wie neu und unverbraucht wirkt hier alles! Kein Geringerer als Alphonse Daudet hat (in „Rose et Ninette“) die Begegnungen des Vaters mit den Töchtern der geschiedenen Frau gemalt — wie kalt und gemacht wirken sie neben Fontanes Meisterstück! Und diese Atmosphäre, die jede Person (wie das kränkliche Dienstmädchen der Pension die Luft der schlecht gelüfteten Zimmer) mit sich trägt: die

der offiziellen Rechtgläubigkeit in all ihren Abstufungen von Pastor Niemeyers Milde bis zu dem harten Zelotismus Sidoniens von Grafenabb! Und die köstliche Exposition mit dem auf der Schaukel einherfliegenden Backfisch und seinen Gespielinnen! (Fontane liebt jetzt, wie Keller, die Zwillinge; auch in „Frau Jenny Treibel" kommen zwei solche Schwestern vor.) Und welche eigentümliche Lokalfarbe, etwas wie der Seegeruch unserer Nordküsten, liegt auf der verhängnisvollen Schlittenfahrt durch den Seesand!

„Die Poggenpuhls" (1896) sind mehr ein lockeres Gefüge anschaulicher Scenen aus dem Leben einer armen adeligen Offiziersfamilie als ein Roman, obwohl immerhin die beiden im Hintergrund winkenden und immer näher rückenden „Mesalliancen" eine gewisse Einheit in den Stoff bringen. Aber wie köstlich sind diese Scenen gemalt! Wie steht die ohne jede eigene Prätention in den Dienst der Charakterschilderung gestellte Wohnung mit all ihren großen und kleinen Requisiten greifbar vor uns! Wie sind wir mitten inne in all diesen kleinen Schicksalen, aus denen doch schließlich das ganze Leben zusammengesetzt ist! — Noch entschiedener ist im „Stechlin" (1898) der eigentliche „Roman" nur die Rahmenfabel, die prächtige Charakterschilderungen und wundervolle Gesprächstücke zusammenhält. Der alte Stechlin selbst, den man mit Recht seinem Dichter verglichen hat, in seiner Originalität, Güte und sicheren Beobachtung — die Prinzessin im Forsthause — die Domina und ihre Damen —, es war ein würdiger Abschied von einer glorreichen Laufbahn. Aber gewisse Längen und Breiten zeigen doch die sinkende Kraft. Seine unvergleichliche Persönlichkeit und seine unerschöpfliche Menschenkenntnis giebt auch dies Abschiedswerk noch; ein Kunstwerk ist es nicht mehr. Gesprächspiele fast in der Art des romantischen und jungdeutschen Gesprächromans, wenn auch mit ganz anderer Lebenswahrheit, sprengen die Form. Wie Gottfried Keller bei einer für sein Talent zu eng konzentrierenden Form, landete Fontane bei einer Art, die seiner Neigung zum Episodischen allzu viel Raum gab. Aber war es nicht wunderbar, daß das letzte Buch des Greises gerade an diesem Kunstfehler leidet: an zu großem Reichtum?

Einzelne Skizzen und Genrebilder bringt noch die Sammlung „Von vor und nach der Reise" (1893); vor allem den unerträglich gutmütigen „Onkel Dodo" wird niemand wieder vergessen. Gern knüpft Fontane auch hier allgemeinere Betrachtungen an und

feiert das „kleine Glück“ — aber mit dem Zusatz, daß es „eigenartig“ sein müsse. Auch in seiner Lehre von Glück und Unglück verleugnet der Individualist sich nicht.

Auch die beiden Bände der Lebenserinnerungen („Meine Kinderjahre“ 1893, „Von Zwanzig bis Dreißig“ 1898) zerfallen mehr in Einzelbilder, als daß sie (wie etwa Goethes Autobiographie) die Kunstform des Romans anstrebten; zumal gilt das von dem zweiten Buch, während in dem ersten die Entwickelung des Jünglings eine gewisse Einheit schafft. Aber welche Lebensfülle steckt in diesen Erinnerungen! wie viel Menschen kennen wir denn überhaupt so genau wie die, die uns Fontane vorführt? Dabei macht er nie von der wohlfeilen Kunst Gebrauch, mit dem Recht des Lebenden die Toten zu mißhandeln; er behandelt sie eben als Mitlebende: viele mit Sympathie, einige mit Antipathie, niemanden mit eigentlicher Feindseligkeit. Er entschuldigt gern. Wenn er in der Schilderung des Gefechts bei Ütlingen (26. Juli 1866) eine glänzende Waffenthat strategisch bedenklich findet, so setzt er hinzu: „Aber kriegerische Aktionen dürfen nicht lediglich von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Es kann unter Umständen Pflicht sein, das Kühnere zu thun bloß deshalb, weil es das Kühnere ist. . . . Was fortlebt in der Geschichte, was fortwirkt in den Herzen und zu immer neuen Ruhmesthaten begeistert, das sind nicht die klugen Manöver, das sind die Thaten voll Mannesmut, Auge in Auge mit dem Feind. Und daß es so ist, das ist die Rechtfertigung und der Ruhm der Sechsunddreißiger bei Utlingen.“ Und diese seine prächtige Persönlichkeit ist es doch zuletzt, die uns in Fontanes Werken erobert. Nicht die treue Nachzeichnung der Wirklichkeit, sondern der herzliche Anteil; nicht die objektive Wiedergabe, sondern die tapfere Parteinahme; nicht der Gehalt an dauernder Weltweisheit, sondern die individuelle Auffassung und Ausprägung — das macht diese Bücher uns so lieb, so unschätzbar. Immer ist er mit ganzer Seele dabei; immer ist er auf der richtigen Seite, lieber bei den „Tollen“ als bei den „Schwachen“, lieber bei den Sündern und Zöllnern als bei den Pharisäern. Denn er liebt den Menschen, den ganzen Menschen, nicht ein blasses Ideal; die Schwächen gehören dazu — er liebt sie mit. Und ebenso geht es uns mit ihm, dem Menschen, dem Künstler: er ist eine so prachtvolle Persönlichkeit, daß wir keinen Fehler seiner Werke missen möchten.

Weder als Mensch noch als Künstler kann der Fünfte unter den „Politisch-Historischen“ mit Fontane verglichen werden. Daß ich Wilhelm Jordan (geb. 1819) nicht einen vollen Kranz des Lobes bieten darf, schmerzt mich. Aber der Litterarhistoriker hat ohne Ansehen der Person zu richten und darf sich dem berühmten Veteranen der deutschen Schriftsteller gegenüber nicht mit einem „de vivis nil nisi bene“ von der Pflicht dispensieren, nach bestem Wissen zu prüfen, was er für unsere litterarische Entwickelung bedeutet. Und wer wie wir in der Geschichte der Litteratur ein fortdauerndes Bemühen sieht, die Welt für die Kunst zu erobern, der wird Jordan bei aller Vortrefflichkeit seiner Programme keinen hohen Platz anweisen können. In seiner Weltanschauung radikal, liberal als Politiker, scheinbar revolutionär in seinem Bemühen, die wissenschaftliche Weltanschauung der Gegenwart zum Inhalt der Dichtung zu machen, ist Jordan dennoch als Künstler und Ästhetiker lediglich Reaktionär.

Kaum ein Samenkorn hat er ausgestreut, das Frucht treiben konnte, und unfruchtbar und einsam steht seine Dichtung in der Entwickelung unserer Poesie da, ein totes Denkmal, wie das verlassene Mausoleum Theoderichs des Großen in der italienischen Landschaft. Ein ernster, wenn auch nicht allzu origineller Denker, ein Virtuos der äußeren Form, ist er doch Epigone vom Scheitel bis zur Sohle, Nachahmer fremder Kunst, der zu erneuern glaubt, wenn er vermischt, der zu schaffen meint, wenn er umstellt; Epigone in der künstlichen Bekleidung alten Stoffs mit neuem und neuen Stoffs mit alten Behausungen, in dem Mangel an ästhetischem Takt, und nicht zum wenigsten auch in lärmendem Selbstruhm. Nur zu leicht findet ein Epigone Beifall, der mit seiner Zeit gerade teilt, was sie unpoetisch macht: die klare Verständigkeit und die kühle Formvirtuosität. Daß diese anspruchsvolle Unkunst von einer Epoche beklatscht wurde, die für Otto Ludwig kaum ein Ohr hatte und für Eduard Mörike gar keinen Sinn, das wird den fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts einmal schwerlich höher zum Ruhm gerechnet werden, als die Bewunderung Karl Gutzkows.

Wilhelm Jordan ist (am 8. Februar 1819) zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Aus der Theologie ging er (wie sein Held in den „Sebalds“) zu den Naturwissenschaften über und wirkte in Dichtungen und Aufsätzen für seine politischen und socialen Ideale.

Man verwies den „Umstürzler“ aus Leipzig, wo er sich niedergelassen hatte; ein Sitz in der Paulskirche ehrte in ihm, wie in so vielen seiner Genossen, den politischen Märtyrer. Hier machte sich der eifrige Anhänger der Erbkaiserpartei sehr verdient. Gegen die ungesunde Polenromantik vertrat er, wie Gustav Freytag, den berechtigten nationalen Standpunkt der deutschen Interessen; sie kannten beide als Nachbarn der Polen zu gut die Gefahren einer sentimentalen Slavenpolitik. Dann ward Jordan Sekretär des Marineausschusses, der die neue Flotte des Reiches zu versorgen hatte und für dies Symbol erst der Hoffnungen, dann der bittern Enttäuschungen unseres Volkes, was irgend möglich war, that. Seitdem blieb er in Frankfurt, soweit ihn nicht die öffentliche Rezitation seiner „Nibelungen“ in Vortragsreisen über die Kulturwelt dreier Erdteile führte.

Jordan ist nicht nur, wie seine meisten Zeitgenossen, Übersetzer (Homers Odyssee 1875 und Ilias 1881; interessant besonders durch die Anwendung deutscher Seemannsausdrücke. — Die Edda 1889), sondern auch Kunsttheoretiker: über die Gesetze des Epos hat er („Das Kunstgesetz Homers“ 1869, „Epische Briefe“ 1876) aus seiner praktischen Rhapsodenthätigkeit heraus manchen praktischen Wink gegeben, während alle tiefer greifende Theorie bei ihm unfruchtbar bleibt. Ist es nicht schon bezeichnend, daß ein Dichter alles Ernstes den Ursprung der poetischen Form nur mnemotechnischen Rücksichten zuschreibt? So fern ist ihm allezeit der Enthusiasmus geblieben, der aus innerer Notwendigkeit dem Rhythmus und den poetischen Binde- und Schmuckmitteln zustrebt! Ihm ist die Dichtung von allem Anfang an und bis heute lediglich ein Mittel, Erkenntnis festzuhalten und zu vererben, so daß er ganz folgerecht der Poesie mythologischer Zeitalter die „Poesie der wissenschaftlichen Erkenntnis“ als Forderung unserer Zeit gegenüberstellt. Nur müßte er dann eben auch erkennen und zugeben, daß die Poesie der Urzeit nicht bloß dem Bewahren diente, sondern auch dem Finden der Erkenntnisse; daß Dichtung und Wissenschaft wurzelverwandt sind, nicht aber die eine bloß Dienerin der andern. Und eine Poesie der wissenschaftlichen Erkenntnis geben deshalb Hebbel oder Fontane, Ibsen oder Zola: sie lassen die Phantasie aus bestimmten Voraussetzungen die psychologisch notwendigen Folgen entwickeln, sie stellen die poetische Vision neben die wissenschaftliche Hypothese. Statt dessen thut Jordan nur,

was populariſierende Lehrdichter in allen Zeiten, echte Dichter nie gethan haben: er bringt den augenblicklichen Stand der Erkenntnis in poetiſche Form. Mehr nicht. Über die mühſam ſtiliſierte Poeſie des populär-wiſſenſchaftlichen Leitartikels iſt er in ſeiner Lehrdichtung nie hinausgekommen; und im Grunde hat er, auch wo er Epiker zu ſein glaubte, nur ſolche Lehrdichtung geliefert.

Nach ein paar Gedichtſammlungen ſetzte Jordan gleich pomphaft ein mit dem Myſterium „Demiurgos“ (1852—1854). Dies Werk wird in der Ankündigung als eine „großartig angelegte und bei ungewöhnlicher Tiefe dennoch mit durchſichtiger Klarheit ausgeführte Dichtung“ bezeichnet und führt ſeitdem die ſtehende Etikette „tiefſinnig“. Mir ſcheinen manche kleine Dichtungen der nachklaſſiſchen Zeit, Moſens „Ritter Wahn“ zum Beiſpiel, mehr Tiefſinn zu enthalten, als dies dreibändige unförmliche Rieſengebäude. Wenn dieſe „moderne Theodicee“ zu dem Reſultat kommt, das Böſe ſei zur Entwickelung des Guten unentbehrlich —, nun, das hat ſchon über hundert Jahre früher der Engländer Mandeville in ſeiner „Bienenfabel“ (1723) ausgeſprochen, indem er lehrte, die Laſter des Einzelnen ſeien der Segen der Geſamtheit. Wie Jordan hat er das an einem Idealſtaat exemplifiziert, und ſchon Pierre Bayle, der große Skeptiker, hatte gelehrt, ein Staat aus lauter Gerechten könne nicht beſtehen. Aber ihnen genügte dazu ein kurzer Raum. — Jordans Agathodämon ruft — in Sperrdruck — aus: „Es hungert mich nach einer Erdenlaſt“; wie viel ſchöner hatten Immermann und Heine dieſen Gedanken längſt formuliert! Und der Vers, auf den Jordan vor allem ſtolz iſt, weil er Darwin vorwegnehme:

Alſo löſen Tod und Hunger
Und der Weſen ſteter Krieg
Und das höchſte, ſchwerſte Rätſel:
Wie die Form des Lebens ſtieg?

Wie viel tiefer war die Geſchichtsphiloſophie der Leſſing und Herder, als dieſe dürre Formel für eine Erkenntnis, die viel älter iſt auch als ſie!

Und in was für Verſen geſchieht die Verkündigung, deretwillen im „Demiurgos“ Aiſchylos und die Dichter des „Hiob“ und des „Fauſt“ unter Mitteilung von Belegſtellen in Sperr- und Fettdruck ihren „Erben“ Wilhelm Jordan beglückwünſchen! Da heißt

die junge Erde, um auf „Gestirne“ reimen zu können, eine „Riesenbirne“; oder der „Chor der Unsterblichen“ fällt wie die Corona an der Kneiptafel mit dem trivialsten Rhythmus in die Worte des Aischylos ein. Nur einmal erhebt sich diese buntscheckige Produktion über das unkünstlerische Zusammenreimen: in dem Glaubensbekenntnis des modernen Naturforschers, das Jordan Alexander v. Humboldt in den Mund legt. Hier ist Schwung, Kraft, persönliches Erlebnis; hier ist ein nicht unwürdiges Seitenstück zu Lucretius de rerum natura und Goethes „Metamorphose der Pflanzen“. Nur zu oft aber sinkt sonst der Dichter tief unter das Lehrgedicht des vorigen Jahrhunderts, unter einen Kästner, der auch schon die Erkenntnis seiner Zeit früherem Wahn entgegensetzte, oder gar unter Albrecht v. Hallers hohes Pathos. Jordan hat wiederholt mit großer Verachtung von der Lyrik und von dem realistischen Roman gesprochen. Vergleicht man seinen „Demiurgos“ mit der besseren Mittelware dort, so wird man an sein eigenes Gleichnis von dem Vogelhändler und seinem Sohne erinnert: der mag noch so kunstvoll aus weichem Thon ein „vogelähnlich Ding“ zurechtkleben, mit feinen Federn benähen, mit Federn von Pfau und Papagei ausschmücken — gegen den kleinsten lebendigen Vogel ist das künstliche Präparat in seiner „harlekinistisch bunten Uniform“ doch nur — eine mühsame Mißgeburt:

Wie anmutsvoll dagegen sind die Spatze,
Wie maßvoll schön des Lebens schlichte Form!

Ja, hätte er dieser Erkenntnis nur je Rechnung tragen wollen! Aber nichts stand ihm ferner als des „Lebens schlichte Form“.

Nur aus der Erkenntnis des Lebens, der Wirklichkeit gelingt dem Dichter wie dem Forscher die Ahnung der Zukunft. Weil Schiller das Herz seiner Zeitgenossen kannte, darum ward sein Posa eine Prophezeiung auf die französische Revolution. Jordan aber in seiner Hoheprieſterlichkeit geht überall direkt auf das Prophezeien und Pfadeabstecken los, und um darin möglichst frei zu sein, entfernt er sich so weit wie irgend möglich von der Realität. Nicht aus irgend einer Anschauung, einem künstlerischen Bedürfnis heraus, sondern aus dem verstandesmäßigen Wunsch, der Nation einen prophetischen Codex zu geben, entsteht sein zweites Hauptwerk. „Die Nibelunge“ (1868 „Sigfridssage“, 1874 „Hildebrandts Heimkehr“) gehören in die Reihe jener Religionsurkunden, die für die Zeit charakteristisch sind, zu Daumer und Ronge, zu Hebbel

und Wagner; wie sie denn auch durch Prosaschriften Jordans („Die Erfüllung des Christentums“ 1879, und seine Romane) ergänzt werden. Tendenz und Inhalt sicherten ihnen — wie dem „Mirza Schaffy“ — den Erfolg: 23 Auflagen mit 108 000 Exemplaren! Um ihres Gedankeninhalts wegen sind sie gedichtet worden; kein Wunder, daß die Anschauung trotz aller fast krampfhaften Bemühung um Anschaulichkeit so schlecht weggekommen ist.

Nie sind die Gestalten der Vorzeit an Jordan herangetreten und haben von ihm Blut zur Neubelebung gefordert, wie der Doktor Faust den jungen Goethe verfolgte. Sondern den tapfern Patrioten, der über die Erniedrigung und den einstigen Glanz seines Vaterlandes grübelte, packte das sehnende Verlangen, eine Brücke hinüberzuschlagen von der idealen Vorzeit zu der erhofften Zukunft. Dies Bestreben nun aber, das schon die Humanisten beseelt hatte, erhielt bei ihm eine ganz eigentümliche Wendung. Jordan ist der rechte Sprößling einer materialistischen Zeit, der typische Zeitgenosse Karl Vogts, Ludwig Büchners, des Engländers Henry Thomas Buckle (1821—1862): er kennt keinen andern Fortschritt als durch gesteigerte Intelligenz und kein anderes Wissen als das von der Natur. Er hat nie ein Organ für Psychologie gehabt; man vergleiche nur, wie sein Hagen sich selbst erklärt und wie bei Hebbel diese Figur menschlich begreiflich wird. Oder man lese mit Staunen (in den „Sebalds“), wie ein fanatischer ultraorthodoxer Jude in fünf Minuten durch das Zureden einer alten Dame dazu gebracht wird, Gebote zu verletzen, die ihm bis zu diesem Augenblicke als unverbrüchlich galten! Für dergleichen Wahrheiten und Unwahrheiten geht Jordan jeder Sinn ab. Gleichgültig geht er an dem tiefen Schacht psychologischer Erkenntnis vorbei, den nicht nur die alten Lehrgedichte, sondern auch die Charakterschilderungen der Edda und der isländischen Sagalitteratur enthalten. Aber modernste Chemie und Physik in die alten Mythen zu legen scheint ihm nötig, um „die Lüge der äußersten Niedertracht“ zu widerlegen, die nämlich, „unsere Altvorderen seien nur eine Art halbwilder Barbaren und Bärenhäuter gewesen“. In dieser Absicht wird also der Mythus „Iduna wird entführt, wann der Herbstwind die Bäume entblättert“ so erklärt: „Wann die Sonnenwirkung die Blätter nicht mehr genügend reizt, Kohlenstoff einzuatmen, Sauerstoff auszuatmen, werden sie von letzterem gerötet, gegilbt und sterben ab“. Das sei die rationale Erklärung, die im Keim schon in der mythologischen

liegt. In dieser Absicht muß aber gar in den „Nibelungen“ Gunther Jordans Lieblingsdogma von der Veredelung der menschlichen Rasse vortragen:

Die besondere Satzung der Söhne Dankrats
Bestimmt auch die Stärke, das Maß der Gestaltung,
Der künftigen Mutter königlicher Männer.
Ein zierlich geputztes zaghaftes Püppchen
Mit sanftem Gesicht und schwächlichen Sehnen
Ist mir verboten zur Bettgenossin.
Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
Lautet die Losung, nach der wir leben.

Nun, das heißt doch echt altgermanisch gesprochen! Oder Hagen recitiert, was er aus dem „Demiurgos“ gelernt hat:

So gaben die Götter
Mir anderen Auftrag: dies eilige Trachten
Nach faulem Frieden ein wenig zu fristen.
Was ist diese Arbeit im Ameisenhaufen
Der Völker und Fürsten? In feste Bahnen
Lenkt man das Leben; Verbot und Erlaubnis
Umspannen die Welt wie ein Spinngewebe

— im Zeitalter der Völkerwanderung!

Das nennen dann Milde und Menschenliebe
Die blöden Simpel und können's nicht sehen,
Daß die siegende Sanftmut zuletzt in ein Siechhaus
Die Erde verkehrt —

in den Tagen der altgermanischen Heldensagen! Solche Stellen hebt dann der Autor mit dem typographischen Kraftmittel des Fettdrucks billig hervor (Hamerling hat sich doch später wenigstens auf Sperrdruck beschränkt!), um gleich anzudeuten, um welcher Weisheit willen er sich eigentlich die reimreiche Mühe mächtig gemacht. — Eben dahin gehören die fortwährenden Mitteilungen über das Wesen der Volkspoesie, die Horand oder Rornegast giebt; dahin Hildebrandts Sentimentalitäten über den Umgang mit Tieren. All das ist „zum Fenster herausgesprochen“; nicht die altgermanischen Sänger und Helden verkünden es, sondern der Rhapsode läßt seine Puppen tanzen. — Stillos in anderer Art sind die gesuchten Familiaritäten. Helgi fragt:

Ach sage doch, Sigfrid, ob es nicht sein kann,
Daß du mein Papa wirst?

und ein anderes „Büble“ sagt: „Hieher geritten ist nun die Mama“. Oder der Dichter selbst (was wohl humoristisch wirken soll): „Nun ging dem Geiger ein helles Licht auf“.

Versagt so Jordans Kunst vollkommen, wo es galt, die Keime der alten Dichtung zu entwickeln, so liegt hier vielleicht der größere Teil der Schuld in der Stoffwahl. Gerade der „Rhapsode" hätte von seinen Vorgängern lernen sollen, wie vorsichtig der altgermanische Sänger die Tradition fortsetzt, psychologisch ergänzt, nach dem Geschmack der Zeit verkürzt und erweitert, nie aber vorlaut sich selbst mit seiner ganzen Breite, die Sagengestalten zerquetschend, zum Fenster herauslegt. Aber der Versuch muß scheitern, wo Jahrhunderte unterbrochener Tradition ihn erschweren. Entschädigt denn nun wenigstens, was er neu hinzu erfand? Ach nein! Überflüssigere und geschmacklosere Erfindungen sind schwer denkbar als die durchaus „romantischen" von der häßlichen Magda; ungeschicktere kaum als die Fortführung alter Motive in der Zeichensprache Schwanhilds! Wie wirkt die grausige, wenn auch barbarische Tötung von Etzels Kind in der alten Sage! wie verpufft alle Wirkung, wenn bei Jordan eine endlose Detailmalerei vorhergeht und „der Nestquak Etzels von Kriemhild, die kleine Kröte" zu einem altklugen Prinzchen gemacht wird, das wir fast mit Vergnügen sterben sehn! Und wenn Jordan durch Kürze wirken will, mißlingt es nicht minder. In unserm alten Nibelungenlied heißt es:

Da fiel in die Blumen Kriemhildens Mann.
Das Blut aus seiner Wunde mächtig rann. . .

und dann wieder:

Die Blumen auf allen Seiten waren vom Blute naß.
Da rang er mit dem Tode; nicht lange that er das —

Jordan unterdrückt die herrlichen Abschiedsworte des Helden und ersetzt die beiden Stellen, die das allmähliche Blutigwerden der Blumen so anschaulich schildern, durch folgende gräßliche Verse:

Und am murmelnden Wasser das weiße Maßlieb
Stand nun geschminkt mit blutiger Schminke!

Nicht einmal die rein äußerliche Formgebung ist tadellos. Auch bei der Erneuerung des Stabreims hat sich Jordan nicht in den Geist der alten Dichtung zu versetzen gewußt; er bleibt recht eigentlich am Buchstaben haften. Seine Tonmalerei verletzt durch den Hauptfehler aller Jordanschen Dichtung: durch die fühlbare Absichtlichkeit, und sein Durchschnittsvers wirkt steif und prosaisch.

Mit all dem glaubt Jordan, wie er im „Nachgesang" bezeugt, eine „Wunderleistung" vollbracht zu haben, zu der nur der „deutsche

Glauben" ihm Kraft verliehen habe. Sicherlich ist die begeisterte Vaterlandsliebe, die ihn antrieb, auch in dem Werk nicht zu verkennen; aber anspruchsloser haben Patrioten wie Willibald Alexis und Gustav Freytag Größeres vollbracht. Denn lebendig ist nichts geworden bei dieser mühsamen Elektrisierung von Mumienweizen. Lebendig wirken nur etwa die Augenblicksbilder sprechender Personen, bei denen Jordan mit ängstlicher Sorgfalt die Vorschriften des „Laokoon" eingehalten hat; aber selbst hier merkt man die Mühe. Er erzählt es in der „Epistel", die seine „Strophen und Stäbe" einleitet, selbst, wie ängstlich — ich muß das Wort wiederholen — er jeden Naturanblick, jede Erscheinung, die er sah, für sein Epos aufsparte und die schönen goldenen Haare einer Frau sorglich für Kriemhilden im Bad aufhob. So sparsam sind echte Poetennaturen nicht gewesen; Gottfried Keller hätte nicht jeden Anblick zu gelegentlicher Benutzung in ein sicheres Depot gelegt, Fontane nicht jede merkwürdige Äußerung zum gelegentlichen Anbringen thesauriert. Aber auch hier zeigt sich in Jordan die völlige Verkennung der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Wie die Goncourts und Zola in den Roman, hat er in das Kunstepos die Collektaneen, die fettgedruckten Hauptbelege, die Exkurse hineingetragen, und wie die Goncourts (denn Zola ist ein geborener, nur oft durch die Theorie beirrter Dichter) ist er bei allem theoretischen Kunstverstand praktisch allezeit ein Dilettant geblieben.

Das zeigt auch seine wichtigste Gedichtsammlung: „Strophen und Stäbe" (1871). Auch die Überschätzung der „großen Gattungen" charakterisiert den Dilettanten: mag auch jener „einförmige graue Strichregen" überflüssiger Verse, der Keller verdroß, vieles entschuldigen — die übertriebene Geringschätzung aller Lyrik, die der Rhapsode äußert, beweist doch bei ihm wie bei dem viel gelehrteren und geistreicheren Gervinus eine im Grunde unpoetische Natur. Der rechte Künstler weiß jedes vollkommene Kunstwerk zu schätzen; verachtet Jordan das Lied oder Ebers die Novelle, so verraten sie dadurch, daß ihnen viel zu sehr der gedankliche Inhalt einer Dichtung der ausschließliche Wertmesser ist. Jordans eigene Gedichte verstärken den Eindruck. Er sieht es als ein Hauptverdienst an, daß er das Gedicht von der Sklaverei des Buchstabens erlöst und durch seine rhapsodische Rezitation dem gesprochenen Wort wieder sein Recht geschaffen habe. Was Otto Ludwig von dem geschriebenen Drama betont, hebt er von dem geschriebenen Epos hervor: nur

Skizze sei es, lebendig werde es erst dem folgsamen Ohr. Sicher liegt hierin ein Verdienst; sicher ist es kein Zufall, daß Jordan, dem „der Kehlkopf nur den Charakter verrät", und Fontane, der Meister des individuellen Tonfalls, derselben Zeit angehören: wie alle Sinne mußte auch das Gehör zu neuer Eroberung der realen Welt erst wieder erzogen werden. Aber wenn man Jordan gehorcht, so kommt man nicht auf die Kosten. Den melodischen Zauber Hölderlins und Novalis' wird man nicht erst suchen; aber auch die individuelle Versbehandlung, mit der Theodor Storm Gefühlen und Stimmungen ihr Kleid giebt, fehlt gänzlich. Dafür findet man allerlei Kunststücke im Geschmack der Romantiker, „rhythmische und vokalische Imitation" einer Polka, Vokalfarbenspiel. Vor allem findet man auch hier unerschöpfliches Selbstlob. Homer und Sophokles, Dante und Shakespeare reichen die Hände dem Autor dieser Bonbonverse:

Ja, mich verlangt nach höherm Ruhme,
Als daß ich nur dein Herz gewann;
Ich will in seinem Heiligtume
Verehrt sein als ein ganzer Mann.

Am schlimmsten aber zeigt sich Jordans Dilettantismus in den Romanen „Die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887). Bei den „Sebalds" sind wir ganz im achtzehnten Jahrhundert. Es ist ein Unterrichtsroman von altmodischster Art. Und dabei darf man nicht einmal an die Meister dieser Art denken, an den Geist eines Voltaire, die Grazie eines Fontenelle. Ja der alte Nicolai in seinem „Sebaldus Nothanker" war gewandter, und manchmal doch gelang ihm ein Charakterbild oder eine Situation; und immer schreibt er lesbar. Jordan aber gestattet sich Sätze wie diesen: „An Bedeutsamkeit für die Gegenwart vielleicht nicht ganz unvergleichbar mit derjenigen der Hauptsätze Luthers für seine Zeit ist die Unsterblichkeitslehre meiner Osterpredigt." Zu dem geschwollenen Stil dieser Prosa bildet die furchtbare Trivialität der Motti über jedem Kapitel ein ergötzliches Gegenbild:

Arm an Selbstgefühl, Vertrauen
Werden kluge, reiche Frauen.

Hier wie dort das gleiche Unvermögen, Inhalt und Form in innere Übereinstimmung zu bringen. Den Gipfel erklimmt dieser absolute Mangel an Feinfühligkeit in folgendem grotesken Satz, der eine Schiffskatastrophe malt: „Auf den Stufen und in

den Ausgängen wanden sich verendend oder Blut sprudelnd etliche Schwächlinge und mehrere Frauen, denen man das Genick abgetreten oder den Brustkasten eingedrückt." „Etliche Schwächlinge und mehrere Frauen" — ist das nicht unbezahlbar? Wie der Autor sprechen seine Figuren: geschwollenes Papierdeutsch; ob sie im Sterben liegen oder etwa, kaum noch des Atmens fähig, in eine Eisspalte geklemmt sind, das macht keinen Unterschied. Wird einer aufgeregt, so hat Jordan ein Universalmittel, die Stimmung zu charakterisieren: er läßt das Personalpronomen weg, und mit „Haben genug gethan" oder „Kann kaum noch die Augen öffnen" individualisiert er den Moment ... Besehen Vater und Tochter Ahnenbilder, so knüpft der Vater die dem Leser zu gebende Aufklärung mit „Also" an ein Wort der Tochter und sagt ihr dann im Zeitungsstil alles, was sie weiß. Und so überall.

Auf der Höhe der Sprachtechnik steht die Charakterzeichnung. Ob Jordan Modelle nimmt oder ob er frei erfindet, nirgends kommt er über die herkömmliche Schablone heraus: das bildungsdurstige Edelfräulein, der freigesinnte Aristokrat, der liberale Prediger, der kluge Deutschamerikaner — aber nirgends Individuen. Schablonenhaft ist auch die Handlung. In den Gedichten wettert Jordan auf Eugène Sue; hier hat er ihm alle Mittelchen abgeborgt: den schlauen Jesuiten, den Bastard aus Grafen- und Kunstreiterblut (der auch in Spielhagens „Problematischen Naturen" nicht fehlt), Kindesraub, Familienmale — das ganze Requisitenmaterial des französischen Abenteuerromans. Neu ist nur der dick aufgepfropfte Lernstoff: die endlosen Vorträge über Teleologie und Christentum, über Erdmagnetismus und den „überhaarten, kaum stecknadelkopfgroßen Reststummel des Maulwurfauges"; und neu sind die pedantischen Zuthaten darwinistischen Gepräges. Dieser wissenschaftliche Inhalt ist also auch hier die Hauptsache; und in der That sind die Vorträge über den „Aufbau des Leibes Christi" und die „Erfüllung des Christentums" weitaus das Beste und Interessanteste an dem Buch. Aber um die lehrhaften Partien schlottern die romanhaften uninteressant und in schematischer Starrheit herum. Sobald der Gedankeninhalt überholt war, blieb von dem mißglückten Ding, das weder Kunstwerk ist noch wissenschaftliche Untersuchung, weder Wahrheit noch Dichtung, schlechterdings nichts übrig.

„Zwei Wiegen" (1887) hat den gleichen furchtbaren Stil und die gleichen Sprechmanieren; die gleiche Naivetät im Anbringen

von allerlei Kenntnissen über Blumenveredelung und Magenpumpe, Marsbewohner und heiße Bauchpflaster; das gleiche Ungeschick im Einflechten philosophischer Betrachtungen. Und auch hier sind diese Mängel der äußeren Form nur Symptome der hilflosen Technik, die sich mit langen Briefen und endlosen Reden, mit Rückgriffen in kindlichster Art („Wo war nur der Doktor? Die Antwort muß vom späten Abend dieses Tages zurückgreifen bis zur Stunde vor Sonnenuntergang"), vor allem mit schablonenhaften Charakteren mühsam durchfristet. Die phantasielose Handlung wird durch etwas Schicksalsromantik der verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse, der Prophezeiungen, der verhängnisvollen Tage und Gegenstände aufgeputzt.

Wir sind auf die beiden Romane näher eingegangen, teils weil Jordans Selbstruhm auch hier nicht ohne Wirkung geblieben ist, teils weil sie uns die Gelegenheit bieten, den deutschen Dilettantenroman überhaupt zu charakterisieren. Daß Stücke dieser Art Leser und Lober finden, das ist die Ursache des tiefen Standes unserer Roman- und Novellenproduktion. Die „Blaustrumpfromane" der immer noch durch tüchtigen Sinn ausgezeichneten Marlitt (Eugenie John aus Arnstadt 1825—1887) und ihrer schlimmeren Nachfolgerinnen stehen technisch nicht niedriger, in der Sprache durchweg höher als die beiden Erzählungen des Mannes, der sich am Schluß der „Zwei Wiegen" wieder einmal mit den „mächtigsten Dichtergenies von reichster Welt- und Lebenskunde" vergleicht. So lange die Kritik solche Ware noch mit ein paar leichten Beanstandungen durchgehen läßt, wird unsere Durchschnittsleistung die Englands, Italiens oder gar Frankreichs nicht erreichen.

Dilettant bleibt Jordan auch in seinen Lustspielen („Die Liebesleugner" 1855, „Tausch enttäuscht" 1884), von denen aber wenigstens eins, „Durchs Ohr" (1870), eine gewisse anmutige Leichtigkeit besitzt — freilich, wie Schiller einmal an Goethe schreibt, „es ist mehr die Leichtigkeit des Leeren als des Schönen". Doch ist immerhin das Hauptmotiv, jenes Verlieben durch den Klang der Stimme, originell und für den Rhapsoden bezeichnend. Unser Urteil aber, daß Jordan ein echter Künstler oder gar ein großer Dichter nicht sei, kann dies hübsche Spiel so wenig aufheben wie ein paar gelungenere Partien im „Demiurgos" und den „Nibelungen". Wir ehren den festen und geraden Mann, den begeisterten

und klar sehenden Patrioten, den überzeugungstreuen Bekenner einer modernen Weltanschauung. Aber wenn er alles in reinlicher Prosa gesagt hätte, so hätte die deutsche Poesie wenig verloren, die deutsche Litteratur eher gewonnen.

Wurzelt Jordan völlig in der historisch-politischen Richtung, so steht ein anderer, der Dichter ganz und gar war, ihr nur noch nahe. Theodor Storm ist der Dichter der historischen Erinnerung; nicht ihren Inhalt — ihren Reflex, ihre Wirkung auf die Gegenwart liebt er zu malen.

Theodor Storm (1817—1888) gehört zu jenen Dichtern, deren ganzes Leben fast nur ein eigentliches Erlebnis aufweist: ihre Jugendzeit. Es sind lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, daß schon in Jahren, die sonst noch vor dem „Aufblühen der Außenwelt" liegen, sie sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgiebt. Das verleiht dann jedem künstlerischen Wiedererwecken dieser Jugendeindrücke einen eigenen Reiz: nicht bloß die Darstellung, schon die Konzeption selbst ist gleichsam vergoldet von der Patina jahrelanger Unberührtheit; ein gesättigter Goldton wie auf den Werken alter Meister erfüllt schon die Phantasievorstellung des Dichters und geht von hier, fast ungewollt, in die Ausarbeitung über. Daneben liegt aber der Nachteil, daß die Phantasie so früh gleichsam ausgefüllt ist, daß neue Eindrücke kaum noch Raum finden; immer suchen nur dieselben alten Lieblingsstimmungen nach neuem Ausdruck, nach neuen Trägern. Zwar von Storms eigentlicher Lyrik gilt das nicht so ganz; hier tönt neben jener süßen Jugendsehnsucht ein kräftiger Weltton, wenn auch seltener, weniger gepflegt:

Wir können auch die Trompete blasen
Und schmettern weithin durch das Land;
Doch schreiten wir lieber in Maientagen,
Wenn die Primeln blühn und die Drosseln schlagen,
Still sinnend an des Baches Rand.

Aber fast ganz gilt es für seine Novellendichtung. Er schreibt selbst an Eduard Mörike, seinen Liebling und seinen nächsten Verwandten unter den Zeitgenossen: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form. Daher ging von allem, was an Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor in mir ist, die Spur meist nur in die Gedichte hinein. In der Prosa ruhte ich mich aus von den Erregungen des Tages; dort suchte ich

grüne stille Sommereinsamkeit." Und ebenso bezeichnend einmal an Ludwig Pietsch: „Ich lege Ihnen hier ein Gedicht bei, worin die Sehnsucht nach unserer alten Heimat Worte gefunden"; (es ist das Gedicht „Gartenspuk") „eine wohl nicht ganz gelungene Dämonisierung dieser Garteneinsamkeit, welche die Mutter meiner meisten Produktionen ist."

Das ist Romantik — sicherlich; und die beiden Forscher, denen wir so vortreffliche Analysen der Stormschen Dichtung verdanken, wie wir sie nur von wenigen deutschen Poeten besitzen, Erich Schmidt und Paul Schütze, haben nicht verfehlt, die Verwandtschaft Storms mit der Romantik hervorzuheben. Romantisch ist dies starke Unterscheiden der poetischen Einsamkeit von dem prosaischen Lebenslärm, ist Storms Naturempfindung überhaupt, für die Schütze mit Recht einen Spruch Goethes citiert: „Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit." Das scheint in der That wie auf Storm gemünzt:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Romantisch ist seine Vorliebe für Künstlerromane oder doch die Neigung, den Helden „von der Prosa des Lebens abgewandt" darzustellen und diese Tendenz etwa noch durch einen realistischen Gegenspieler (wie in „Immensee") zu verstärken. Und dennoch ist Storm nicht Romantiker im vollen Sinne des Wortes; er ist eben ein Nachkomme der Romantik, den die politisch-historische Richtung einer neuen Zeit berührt hat. Daher zweierlei: Im Gegensatz zu der unbestimmt-idealisierenden Traumwelt Eichendorffs ein realistisches Individualisieren der poetischen Erdenwinkel; und im Gegensatz zu Brentanos Schwelgen im Dichtergefühl eine ernste, kunstvolle Technik. Denn wer sich wie Storm und Freytag und Fontane mit der Vorstellung von der rechten Eigenart und Tüchtigkeit deutschen Wesens erfüllt hatte, dem konnte die altromantische Verachtung aller, auch selbst der künstlerischen Arbeit nicht in den Sinn kommen.

Theodor Storms romantische Welt ist nicht aus dem Gegensatz zu der wirklichen oder doch mindestens nicht aus ihm allein herausgeboren, wie etwa Brentanos Bilder aus dem frommen Mittelalter. Sie ist eben nur der poetische Nachklang der wirklich

und zwar mit größter, seltenster Bestimmtheit aufgenommenen Jugendeindrücke. Das schafft ihr die Wahrheit, wo das Leben des Eichendorffschen „Taugenichts" ein freilich entzückender Traum und Brentanos „Arme Frau vom Hennegau" ein wenn auch reizvolles Spiel bleibt.

In der kleinen alten Handelsstadt Husum in Nordfriesland ist Theodor Storm (14. September 1817) geboren. Es ist ein Ort, dem nicht jeder auf den ersten Blick viel Reiz abgewinnen würde; aber für dies empfängliche Dichtergemüt konnte keiner an Anregungen reicher sein. Die malerische Verwirrung verfallender Patriziergärten in der einst reichen und angesehenen Stadt gab jene „Garteneinsamkeit", die der Dichter selbst mit Recht als besonders charakteristisch für seine Muse hervorhebt; das Meer gab jene Stimmung elegischer, unbestimmter Sehnsucht, wie sie manche Verse der Odyssee oder altenglischer Dichtungen atmen, gab der Luft den grauen, versilbernden Ton und den Eindruck der mächtigen Stille. Stille auch sonst in den Straßen der verarmenden Stadt und umher:

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohne Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Dazu noch die stark persönliche Stimmung der nächsten Umgebung: eine altangesessene Familie mit fremder Blutbeimischung. Ein altes Haus mit winkeligen Treppen und Bodenräumen und Urväter-Hausrat drein gestopft bereitet auf die von dem Dichter fast allzusehr gepflegte Requisiten-Romantik der alten Wanduhren und Violinen, Spiegel und Wandgemälde vor. Fast sind damit die Hauptmotive seiner Novellenpoesie schon gegeben; fast sind die tragenden Figuren seiner Erzählungen nur Verkörperungen seiner Jugendeindrücke.

Der Sohn des vielbeschäftigten Advokaten studierte erst (1837) in Kiel, dann in Berlin Jura. Bald trat er auf der heimatlichen Universität in enge Verbindung mit zwei Landsleuten, Theodor Mommsen und dessen Bruder Tycho. Ganz im Sinne der politisch-historischen Richtung sammelten die drei eifrig Märchen aus Schleswig-Holstein, die sie später Karl Müllenhoff überließen: von allen vieren ward die gelehrte Arbeit zugleich als eine Demonstration für das Deutschtum der Heimatsprovinzen aufgefaßt. Dann

ließ Theodor Mommsen — denn er war unzweifelhaft der Führende — mit Storm und dem Bruder Tycho das „Liederbuch dreier Freunde“ (1843) erscheinen. Seine Hauptbedeutung ist eine kritische, programmatische. Einig waren alle drei im Preis des für Deutschland sonst noch fast unentdeckten Mörike, in der Abwehr von Gutzkows Prosa und Rückerts Lehrhaftigkeit. Aber Eichendorff, den Storm immer geliebt hat, enttäuscht Mommsen mit seiner Gesamtausgabe. — Der Standpunkt der Gruppe ist danach im ganzen klar genug. Das ist die Hauptsache, daß in einer Zeit, die das Verständnis für wahre Poesie immer mehr über der Überschätzung hier der Form, dort des Gedankeninhalts verlor, die drei Holsteiner wieder erkannten und betonten: in der inneren Form liege das eigentliche Merkmal der Poesie, in der künstlerischen Anschauung, in der vollkommenen Durchdringung von Form und Inhalt.

Storms eigene Praxis ist noch nicht gereift, obwohl er poetisch schon jetzt der Bedeutendste ist. Aber den ästhetischen Standpunkt des Büchleins hat er immer beibehalten: die Abwehr von Reflexionspoesie und leerem Formenspiel, die energische Betonung der Stimmung als des Hauptfaktors der Lyrik. Am deutlichsten spricht sich diese Stellung in seiner ausgezeichneten Auswahl deutscher Lyrik aus, die er als „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius“ (1870) herausgab. Die Einleitung lehnt vor allem die Phrase in der Lyrik scharf ab und verwirft die patriotische Rhetorik; die Auslese selbst kümmert sich nicht um berühmte Namen, sondern sucht Ursprünglichkeit und Stimmung. Im ganzen wird man zu einer Übersicht unseres Schatzes an echter reiner Lyrik von Claudius bis zu Storm keinen besseren Führer finden.

Storm hatte sich (1842) in seinem lieben Husum als Advokat niedergelassen, bis (1853) die dänische Regierung den eifrigen deutschen Patrioten, der in Liedern sein Schwert geschwungen hatte, aus der teuren Heimat trieb. Er ging nach Preußen; aber trotz den angeregten Dichtergesellschaften im „Rütli“ und im „Tunnel“ konnte er sich in Potsdam nicht eingewöhnen. Theodor Fontane hat den Gegensatz, in den Storm mit seiner allzu laut gepflegten „Husumerei“ zu den Preußen geriet, nicht ohne Schärfe geschildert; und man fühlt, daß auch Storms ästhetischer Purismus ihn den Genossen entfremdete. Der Romantiker, dem die Poesie die Hauptsache, eigentlich der allein ernst zu nehmende Inhalt der Existenz

blieb, und der Realist, dem das Leben selbst die Hauptsache war, standen sich hier in charakteristischen Typen gegenüber.

Storm wurde dann (1856) als Kreisrichter in das entlegene katholische Heiligenstadt in der Provinz Sachsen versetzt, wo er sich schon eher gefiel; aber sobald die politischen Verhältnisse es gestatteten, kehrte er (1864) in die Heimat zurück. Sein Glück wurde bald durch den schwersten Verlust getrübt: seine geliebte, schöne, viel besungene Gattin Constanze starb (1865). Im folgenden Jahre gab der Landvogt von Husum seinen zärtlich geliebten Kindern eine zweite Mutter. Er blieb dann im Justizdienst in seiner Vaterstadt (bis 1880) und siedelte zuletzt in ein von ihm selbst erbautes „festes, rotes, an der Sturmseite mit Schiefer von oben bis unten bedecktes Kastell" in Hademarschen über. Da lebte der kleine zierliche Mann mit der vorgebeugten Haltung und den freundlichen Augen im schmalen Gesicht noch acht glückliche Jahre, eifrig in seinen Lieblingsdichtern lesend und auch wohl mit „jugendlich leidenschaftlicher Tenorstimme" Schumannsche Lieder und Volksweisen vorsingend, korrespondierend und Novellen schreibend, bis (4. Juli 1888) sein Tod ein Trauertag für Deutschland wurde.

Theodor Storm hat selbst gestanden, er habe nie in seinem Leben eine Versuchung zum Drama gefühlt — eine höchst merkwürdige Singularität, noch größer als Ibsens Gleichgültigkeit gegen alles Romanartige, denn der norwegische Meister hat wenigstens in metrischer Form Romanzen geschrieben. Man könnte aber fast noch weiter gehen und behaupten, in der größeren Hälfte seines Lebens habe Storm überhaupt nur Lyrisches gedichtet. Wie seine Novellistik aus der Lyrik hervorwächst, hat Schütze an der frühen Erzählung „Ein grünes Blatt" gezeigt; und umgekehrt verdichtet sich wieder, wie in „Immensee", die Stimmung zum Liede. Deshalb sind die Verse innerhalb der Erzählung bei Storm, wie bei seinem Vorbild Eichendorff, ganz etwas anderes als die, die Fontane oder gar Jordan in den Roman einlegen: nicht ein von außen eingefügtes Mittel, Höhepunkte der Handlung gleichsam mit angesteckten Fackeln zu beleuchten, sondern ungewollter Übergang in die Sprache der Dichtung; wie denn auch seine Prosasätze zuweilen in jambische Regelmäßigkeit übergleiten. Wir erinnern nochmals an jenes wichtige Geständnis des Dichters: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form". Kaum wäre es übertrieben, wenn wir sagten: Storm bedient sich der Novelle, um die ersehnte Stimmung

zu erlangen — um „sich auszuruhen von den Erregungen des Tages“ —; besitzt er sie, so wird ihm ihr Inhalt von selbst zum Gedicht. Wie sagt doch Eichendorff?

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Lyrik innerhalb der Epik, wie etwa das wunderbare „Heute, nur heute bin ich so schön“ des Harfenmädchens, ist nichts als das Singen der durch das Zauberwort erweckten Welt. Und wie sie seinen Figuren zum Gesang wird, so vor allem auch dem Dichter selbst.

Die Lyrik ist für Storm, was sie für die Poesie aller Völker ist, die eine lebendige Poesie überhaupt ihr eigen nennen, was sie auch für Goethe war: die notwendige Unterströmung aller höheren Gestaltung, die Voraussetzung für Epos oder Roman so gut wie für das Drama. Sie ist nichts anderes als die Anerkennung der poetischen Welt selbst. Es werden nicht etwa „poetische Momente“ aufgesucht, noch weniger fertige Empfindungen nachträglich — wie meist bei Hebbel — in Verse gebracht; sondern was das Zarteste, das Beste, das innerste Leben des Dichters erweckt, das wird ihm von selbst zum melodischen Vers. Daher geht gerade diese reine Lyrik in der Regel von einer bestimmten Situation aus, wie die Volkslieder gern mit einem typischen, Stimmung erweckenden Natureingang („Es steht eine Linde in jenem Thal, ist oben breit und unten schmal“) einsetzen. Der Gesang der Nachtigall in der Nacht, die Heimkehr aus einer lauten Gesellschaft, ein Chorus von Naturstimmen wie in dem unvergleichlichen „Juli“:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
Seine Ähren senkt das Korn,
Rote Beere schwillt am Dorn,
Schwer von Segen ist die Flur —
Junge Frau, was sinnst du nur?

Der leise Sommerwind selbst scheint diese Klänge herüberzutragen, der Dichter hat sie bloß nachgeschrieben. Wie in der Volkspoesie sind es vor allem die großen, immer wiederkehrenden Momente, die zum Lied auffordern: Liebeswerben, Begraben der Liebsten; seltener erklingt das Festlied, was mit dazu beiträgt, auch der

Sammlung seiner „Gedichte“ (1853) den „Mollton“ zu geben, den Erich Schmidt darin hört. Dagegen fehlen die uralten nationalen Gelegenheitslieder nicht, und so ertönt auch bei Storm in zornigen oder freudigen Liedern das Gefühl des innigen Anteils an den Geschicken des Vaterlandes, der Zorn über dänische Bedrückung, deutsche Unentschlossenheit, über das verräterische Treiben Einzelner. Die Didaktik selbst, durch wenige, aber goldene Gedichte vertreten, wird zur Gelegenheitspoesie — wieder nach uralter Art. Hebräische und altspanische, altenglische und altdeutsche Volksdichtung fingiert für eine Sammlung lehrhafter Sprüche gern die Situation, daß der Vater dem in die Ferne ziehenden Sohn gute Lehren mitgiebt, und noch Shakespeare hat für Polonius dies Muster befolgt; so erwachsen auch die besten Gnomen Storms aus der Stimmung, mit der der Vater seiner einst ohne ihn durchs Leben gehenden Söhne gedenkt. Hier sehen wir auch, daß Storm wie Hölderlin und auch wie Geibel keineswegs ein zerfließender Rührungsmensch war, sondern ein fester Charakter, wie er sich, ruhig und treu, im Leben gezeigt hat:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
Doch bringt er nicht von der Stelle;
Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
Der sprengt die Pforten der Hölle —

oder:

Der eine fragt: was kommt danach?
Der andere fragt nur: ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.

Die Formen sind schlicht und einfach; die Künstelei gesuchter Metra, die noch das „Liederbuch“ spielend zeigt, hat in der Epoche der Geibel und Bodenstedt niemand strenger gemieden als Storm. Von fremden Formen begegnet häufiger nur eine, das Ritornell:

Dunkle Cypressen —
Die Welt ist gar zu lustig;
Es wird doch alles vergessen.

Diese volkstümliche italienische Form scheint ja wie für ihn erschaffen. Die erste Zeile wirft leicht das erregende Moment hin, eine Blume mit ihrer Farbe, ihrem Duft, — zwei Zeilen sprechen den Eindruck aus, den sie erweckt, und der Schlußreim greift noch einmal zu der Blume. Es liegt aber in Storms Art, daß auch

bei längeren Gedichten gern der Accord, der im Anfang angeschlagen wird, am Schluß, ausdrücklich oder angedeutet, wiederkehrt. Dazu genügen ihm die schlichtesten Mittel; auch der Reim ist einfach, und das Reimwort, das am nächsten liegt, nicht gesucht und nicht gemieden, erspart jede Künstelei. Schlicht fügen sich auch die Sätze, fast immer mit den Versen zugleich schließend; und oft sind die Strophen nur durch ein Semikolon abgegrenzt, dessen Häufigkeit überhaupt für Storms leise, Halbglied in Halbglied, Ring in Ring zur Kette hängende Technik bezeichnend ist. Ein intensives Aufsaugen der Stimmung erschöpft die Situation rasch: „Vielstrophigkeit", sagt Erich Schmidt, „ist diesem lyrischen Drang selten ein Bedürfnis, da er die Urkraft wahrer Lyrik besitzt, mit wenigem vieles, alles zu sagen." Doch dehnt sich auch wohl die erblickte Situation durch leichtes Weiterspinnen zu einer kurzen Novelle aus wie in dem lustigen „Mädchen mit den hellen Augen" oder dem tiefernsten Bekenntnis „Ein Sterbender".

So entsteht eine Lyrik, die auf den ältesten, festen Grundlagen volkstümlicher Liederdichtung gegründet steht und doch in jedem Zug individuell ist. „Tiefes Selbsterleben ist das Wesentlichste", schreibt Storm einmal, als er sich (wie Gottfried Keller) gegen das unruhige, zerstreuende Reisen und Skizzensammeln erklärt; tiefes Selbsterleben bebt durch jede Faser dieser wundervollen Lyrik.

Und das Lyrische giebt vor allem auch seiner Novellendichtung den Reiz. Wie eng sie durchweg mit seiner Lyrik zusammenhängt, hoben wir bereits hervor; und die Grade dieser Verwandtschaft sind es auch, wonach sich die Perioden seiner Epik abgrenzen. Die beiden ersten Perioden hat (nach Paul Heyses Vorgang) schon Schütze richtig geschieden: die erste geht bis zu der Heimkehr nach Husum (1848—1864) oder bis zum Tod der ersten Gattin (1865), die zweite bis zur Übersiedelung nach Hademarschen (1880). „Ein härterer, energischerer Zug macht sich von nun an mehr und mehr bei ihm geltend," sagt der Biograph zur Charakteristik des Wendepunktes 1864—1865. „An die Stelle der weichen Umrisse treten festere, und was er ehedem in wehmütiger Resignation hatte verklingen lassen, nimmt jetzt eine tragische Wendung." Aber der Übergang ist ein allmählicher, und noch mehr gilt das von dem zur dritten Periode. Die Gruppe der „Chroniknovellen" („Aquis submersus" 1877, entstanden 1875—1876; „Renate" 1878; „Eekenhof" 1880, „Zur Chronik von Grieshuus" 1884, „Ein

Fest auf Hadersleyhuus" 1886) führt in allmählicher Anspannung von der Novelle zum Roman. Ganz wird diese Form von Storm allerdings nie erreicht; aber „Renate", „John Riew'" (1886), „Ein Bekenntnis" (1888), „Der Schimmelreiter" (1888) bedeuten ebensoviel Stufen der Annäherung an die Romanform, und diese Dichtung, Storms letztes Werk, bedeutet jedenfalls die größte Nähe zu dieser Gattung, die sein Talent ihm überhaupt gestattete.

Wir haben schon ausgeführt, wie durchaus Storms poetische Produktion in der Erinnerung wurzelt. Die begierig aufgenommenen Jugendeindrücke bilden für sein ganzes Leben den Grundstock und das bestimmende Muster seiner poetischen Erregungen. Alle Dichtungen Storms könnte man als „historische Lyrik" bezeichnen: der Versuch, aus gewissen Überresten oder Nachklängen einen verschwundenen Zustand wieder aufzubauen, ist den bezeichnendsten unter seinen Gedichten mit fast all seinen Novellen gemein. Hieraus entspringt folgerecht die Eigenart seiner Technik. Man hat einzelne seiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen" genannt; im Grunde sind sie das alle. Die Erinnerung bestimmt seine Kunst ebenso herrisch, wie der Traum die Otto Ludwigs. Dieser verlangte vom Drama, es solle so „epitomieren", wie das Gedächtnis es thue. „Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte, fallen." Das ist fast nichts als eine genaue Charakteristik zunächst der „Erinnerungsnovellen" Storms, wie „Immensee"; aber annähernd auch seiner übrigen Schöpfungen. Storm beginnt mit der Gegenwart, mit der jetzt eben auftauchenden Erinnerung, und schreitet von da zurück, doch so, daß (wieder nach Otto Ludwigs Beschreibung) die Erinnerung „von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Scenen abstrahiert; sie geht stetig von Ursache zur Wirkung, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Scenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen . . ." Es ist also keine Manier, sondern

psychologische Notwendigkeit in Storms Technik: nach dem Muster wirklicher Erinnerungen modelt er erfundene.

Hieraus erklärt sich noch mehr. So die Vorliebe für die Form der Ich-Novelle (zuerst „Auf dem Staatshof" 1858), in der die Technik des Rückerinnerns ganz direkt angewandt werden kann. So die Neigung, die Figuren nicht in breiter Deutlichkeit vorzuführen, sondern auf besonders sprechenden Teilen der Erscheinung zu verweilen, die sich der Erinnerung am stärksten einprägen, vor allem auch dem Auge:

> Des Menschen Seele ruht für Storm im Auge. Er ist unerschöpflich an Beiwörtern und bildlichen Wendungen, die das Auge angehen. Seine Frauen und Mädchen haben schöne gläubige Augen, ruhig blickende von kindlicher Klarheit, schwesterliche, gesirmte, lichte Falkenaugen, große, erschrockene Kinderaugen, oder schöne sündhafte, verirrte, ruhe- und heimatlose, große brennende, tote Augen. Augen mit dem blauen Strahl des Edelsteins begegnen und Augen, die, still wie die Nacht, ein holdes Geheimnis sind, Augen, die in entlegene Fernen oder in jähe Abgründe zu blicken scheinen, schwarze Augen, die einen See ausbrennen könnten, und Augen, von denen es heißt, sie seien ein halbes Dutzend Jahre älter als das Mädchen selbst.

Nach dem Auge kommt der Klang der Stimme zunächst in die Erinnerung; dann die Hand, die zarte Frauenhand: Storm ist vielleicht der erste, der die später besonders von den Nordländern (Jacobsen, Juhani Aho) und Romanen (Goncourt, Verlaine, d'Annunzio) kultivierte Psychologie der Hand in die Erzählung eingeführt hat:

> Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
> Wird über deine Lippen gehen;
> Doch, was so sanft dein Mund verschweigt,
> Muß deine blasse Hand gestehen.
>
> Die Hand, an der mein Auge hängt,
> Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
> Und daß in schlummerloser Nacht
> Sie lag auf einem kranken Herzen.

Auch das Haar, die Gestalt, gern von einem weißen Kleid hervorgehoben, die schlanke Haltung prägen sich dem Gedächtnis ein und werden daher, wie Schütze beobachtet hat, gern von Storm zur andeutenden Schilderung der Frauengestalten benutzt. Diese Manier grenzt schon an etwas anderes, was Storms Technik bezeichnet: die Vorliebe für symbolische Handlungen und Gegenstände:

das Schwimmen nach der Wasserlilie (im „Immensee"), das Wandgemälde (im „Waldwinkel"), der Brunnen („In St. Jürgen"). Man hat auch hier an die Romantik erinnert und an das fatalistische Moment der Schicksalsdramen. Es ist doch bei Storm etwas anders. Dieses Schwimmen, dieser Brunnen sind nur die in der Erinnerung am hellsten beleuchteten Punkte der Handlung oder der Landschaft, und deshalb erhalten sie in dem Berichte, für den sie das Ganze vertreten müssen, eine symbolische Bedeutung, gerade wie die Hand oder die Stimme der geliebten Frau; eine absichtliche Poetisierung durch das Symbol ist nicht, oder doch nur ausnahmsweise, erstrebt. Denn auch seine Naturschilderungen erhalten ihre wunderbare Kraft und Anschaulichkeit vor allem dadurch, daß die Phantasie sich tief in das Landschaftsbild einfühlt, sich damit vollsaugt, daß nun aber die Schilderung selbst nicht alles wiedergiebt, sondern nur eben die Punkte, die als wesentlich und charakteristisch sich dem Gedächtnis einprägen. — Eine letzte Folge dieser Technik ist endlich die von Erich Schmidt charakterisierte Sparsamkeit des Dialogs. „Anfangs war auch die Äußerung der Stimmung durch laute Worte ungemein sparsam. Ein hingehauchter Name „Elisabeth", oder beim Anblick eines bedeutsamen Ortes nur ein „Immensee", beim Zusammentreffen nur die Anrede: „Wir haben uns lange nicht gesehen" und die Gegenrede: „Lange nicht!"; ganz ähnlich beim Abschied: „Du kommst nie wieder!" — „„Nie!"" — Auch später ist Storm nie zu lebendigerem Redeaustausch vorgeschritten.

Sicherlich, hier liegt eine Schwäche dieser Technik. „In dem scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Lande der Träume," sagt der feinste Psycholog der neueren Litteratur, J. P. Jacobsen, „giebt es in der That nur bestimmte, kurze, gebahnte Wege, auf die sich der ganze Verkehr beschränkt und von denen niemand weichen darf." Auf ihnen halten sich die Figuren Storms. Wo bliebe da Raum oder Zeit zu vollem Ausleben im Gespräch oder gar zu geistreichen Umblicken? Auch von den Gesprächen bleiben nur symbolische Reste bezeichnend in der Erinnerung, wie wir einen Kirchturm noch sehen, wenn die ganze Stadt mit ihren mannigfaltigen Dächern, Kuppeln, Monumenten schon entschwunden ist.

Eine gewisse Eintönigkeit muß man daher bei Storms Novellen eingestehen. Etwas schwer ist es doch, in der Erinnerung diese vielen blassen Mädchen mit den dunkeln Augen, diese stillen,

träumenden Musikanten und Gelehrten, diese einsamen alten Jungfern mit dem heimlich gehegten Veilchen am Herzen auseinanderzuhalten. Auch von der Gesamtproduktion Storms bleibt dem Leser fast nur ein musikalisches Erinnerungsbild, aus wenigen symbolischen Zügen zusammengesetzt. Wohl bewegen sich dazwischen auch herbere Gestalten wie Franziska Fedders (im „Waldwinkel") und die Tochter des Deichgrafen (im „Schimmelreiter"), auch harte Physiognomien wie „Der Herr Etatsrat" (1882); zahlreicher noch „Hoffmannsche Figuren", Originale, in denen das Groteske sich mit dem Beängstigenden mischt, wie in dem Amtschirurgen und den beiden Kuchenessern der alten Zeit („Zerstreute Kapitel" 1873), für deren Bild der Dichter selbst den seligen Kammergerichtsrat heraufbeschwört. Dennoch ist im ganzen die zarte, oft nur musikalisch anregende Umrißzeichnung der Gestalten durch die ganze Novellendichtung Storms vorherrschend geblieben. Selbst die Titel vermeiden so scharf abschneidende Silhouetten wie „Soll und Haben" oder „Die letzte Reckenburgerin", eine sociale Rangbezeichnung wie „Graf Petöfy". Statt dessen werden elegisch-stimmungsvolle Namen gesucht: „Immensee", „Ein grünes Blatt", „Von jenseits des Meeres", „Waldwinkel", „Ein stiller Musikant". Oder fremder und dialektischer Klang erweckt Stimmung: „Aquis submersus", „Pole Poppenspäler", „Bötjer Basch". „Auf der Universität" klingt zu bestimmt; es wird umgetauft: „Leonore"; „Eine stille Geschichte" sagt zu viel, es muß dann heißen: „John Riew'". Im Innern wird ebenso die Begrenzung durch Kapitel oder scharfe Abschnitte anderer Art vermieden: weich fließt eine Erinnerung in die andere über.

Von der ersten Periode („Immensee" 1852 — noch immer Storms verbreitetstes Werk; „Ein grünes Blatt" 1855), die jede eigentliche Handlung fast absichtlich vermeidet, hebt sich Storm zu der Höhe der zweiten, der wir seine Meisterwerke „Psyche" (1877), „Aquis submersus" (1877), „Renate" (1878) verdanken. Die Chroniknovellen hat wohl die Freundschaft mit Gottfried Keller (seit März 1877) angeregt; für Storms Eigenart war die seitdem oft gemißbrauchte Form wie geschaffen. Langsam sinkt er dann in der dritten Periode („Der Herr Etatsrat" 1882, „John Riew'" 1886). Er wird der musikalischen Wirkung müde; er findet nicht mehr die Kraft gewaltiger Tragik. Dafür strebt er der Konzentration des Romans zu — wie der gealterte Keller. So kommt

er zu dem „Schimmelreiter“ (1888). Aber hier reicht die Technik nicht aus. Der Hörer muß sich eine endlose Geschichte von einer Figur, dem Schulmeister, aber völlig in Storms Art, erzählen lassen; endlose Reden, ganz gegen seine Manier, werden gewechselt; ein unmotiviert grausames Ende knickt die Entwickelung ab. So haben wir auch an Storm ein merkwürdiges Beispiel, wie ein Talent so zu sagen über seine Fähigkeit herausreift: der in der Stimmungsnovelle Meister war, wird allmählich zum Entwickelungsroman gedrängt, um dort zu scheitern.

Eine innere Verwandtschaft zog Storm zu einem Dichter, den doch seine eifrige Fürsprache nicht vor ungerechtem Vergessen schützen konnte: Solitaire (eigentlich Woldemar Nürnberger aus Sorau, 1818—1869). In seinem „Hausbuch“ wies Storm auf Solitaires „Bilder der Nacht“ (1852): „Es dürfte unter den deutschen Dichtern kaum einen zweiten geben, in welchem das faustische Element mit so ergreifender Innerlichkeit und in so lebensvollen, farbensatten, wenn auch von düsterer Glut bestrahlten Gebilden zur Erscheinung gekommen wäre.“ Das macht: was bei so vielen Faustdichtern mühsames Nachempfinden war, kam dem tiefunglücklichen Solitaire aus tiefster Seele. Wohl gab er die furchtbaren „Phantasmagorien“, die er „Zwischen Himmel und Erde. Vom Krankenbett“ überschrieb, nur als Phantasiegebilde aus; aber die erschütternden „Reflexe der Schwermut“, die Storm kurz vor Solitaires Tod handschriftlich empfing, zeugen für seinen eigenen Anteil an diesen verzweifeltsten Aufschreien, die sich je einer Menschenbrust entrungen:

Zu leicht hab' ich dies Leben mir gedacht!
Ein Menschenglück verdirbt in einer Nacht!
Was sag' ich: Nacht! In einer einzigen Stunde
Geht auch das leuchtendste Gestirn zu Grunde.
Und aller deiner stolzen Wünsche Heer
Zerstäubt in nichts als wie der Sand am Meer!
Und was da bleibt? Es ist nur eins, das bleibt:
Die Feder, die den Jammer niederschreibt!

Sicherlich, Nürnberger war kein großer Dichter; er beherrscht die Form nicht wie Lenau; aber an Intensität der Empfindung weicht er keinem, und nicht umsonst ist „elektrisch“ ein Lieblingswort dieses gleichsam mit Gewitterluft geladenen, düstere Funken sprühenden Gehirns. „Tiefstes Erleben“ ist auch für ihn das Wesentlichste, und zu einer Zeit, in der die Münchener Dichter-

schule die Natur allzu schmeichelnd in eine freundlich lächelnde Matrone umdichtete, klagt er den „furchtbaren Hohn“ der erbarmungslosen Natur an. Dies Lied von der Grausamkeit der Natur ist uns jetzt durch Turgenjew und Maupassant und Huysmans und Strindberg fast trivial geworden; in jener Zeit konventioneller Naturschwärmerei gehörte eine furchtbare Kraft des Erlebens dazu, solche Töne anzuschlagen.

Aber auch in Solitaires Novellen mußte manches Storm fesseln, den die starke Eigenart und der tiefe Ernst des Erlebnisses in der Lyrik anzog. E. Th. A. Hoffmann, der Schutzpatron der Stormschen Sonderlinge, hat auf die schaurigen Fratzen in Solitaires Novellen („Dunkler Wald und gelbe Düne“ 1856, „Das braune Buch“ 1858, „Erzählungen bei Mondenschein“ 1865) noch viel stärker eingewirkt. Dennoch ist Solitaire keineswegs ein Nachahmer. Er sieht wirklich diese „Notturni“, diese Phantasmagorien. Grausige Traumbilder sind es, in grellen Farbeneffekten; grelle Beleuchtungswirkungen von fast moderner Art: „Dem Kamin zunächst stand ein großer, viereckiger Tisch, darauf lag ein Haufen blanker Silbermünzen, daneben ein Stilet, an dem, wie ich im Leuchten der Blitze, in der Fackel ungewissem Flackerlichte zu erkennen glaubte, Blut klebte.“ Wie sich bei Storm das Erinnerungsbild allmählich immer deutlicher herausarbeitet, so bei Solitaire das Nachtstück. Das Auge muß sich erst gewöhnen: „Ihre Arme hingen rückwärts nach dem Boden. Sie schien tot zu sein; sie war es.“ Wie dieser nervöse Realismus ganz modern ist, so auch gewisse krankhafte Epitheta: „diese bleichen Tempelruinen“; „schwarz und unbeweglich liegt sein ungestalter Schatten als ein wüster Schrecken auf dem Boden“; „diese welken Lippen, fein ineinandergepreßt, als wie sich schwesterlich beschützend in ihrer Schönheit“. Wilde Situationen, in denen eine zerrissene Seele das Hohngelächter der entfesselten Natur hört, sind seine Lieblingsstücke. — So steht Solitaire als ein wunderbares Gemisch veralteter und verfrühter Kunst da; ein gut Stück Schauerromantik und die hysterische Einfühlungssucht der Neuesten, der Stil Hoffmanns und eine individualisierende Landschaftszeichnung, die „den deutschen Föhrenwald, die Meeresküste mit den gelben Dünen und schroffen Klippen“ mit damals unerhörter Anschaulichkeit hinmalt — all das sind Elemente seiner Dichtung. Er hat der politisch-historischen Richtung mit seinem Büchlein „1848. Reflexionen über Revolutionen“ einen

Tribut dargebracht, und er hat als einer der ersten nach Goethe das jetzt so berühmte Wort „Übermensch“ gebraucht. Deutschland hätte manch weniger interessanten Mann vergessen können.

Stärker als Solitaire und selbst als Storm tragen zwei jüngere Sprossen der politisch-historischen Dichtung den Charakter dieser Schule: Wilhelm Heinrich Riehl und Conrad Ferdinand Meyer.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Sohn des Schloßverwalters zu Biberich (geb. 6. Mai), ist der rechte rheinische Erzähler. Wie unser alter Heinrich von Veldeke und der prächtige Johann Peter Hebel hat er Freude am Erzählen um des Erzählens willen; daher die breite, behagliche Beschreibung, der etwas altfränkisch schalkhafte Humor, der leichte Stil. Aber wie beide ist er immer zugleich Erzieher.

Von strebsamen, ja bis zum Verhängnis strebsamen Verwandten und von mancherlei Originalen umgeben, wuchs der Knabe auf dem Lande auf und kam in eine stille Verachtung der Städter hinein, die er nie ganz überwunden hat. Aus der Theologie ging er zum Geschichtsstudium über und wurde nach Jakob Grimm und vor Gustav Freytag der eigentliche Begründer der deutschen Kulturgeschichte und fast der Kulturgeschichte überhaupt. So entstand die wichtige, durchweg anregende Reihe kulturhistorischer Schriften: die „Naturgeschichte des Volkes“ (1851—69), die „Deutsche Arbeit“ (1861), die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ (1859). Streng wissenschaftliche Arbeiten waren es nicht, und der junge Treitschke mochte dem jungen Riehl, der ihm als konservativer Romantiker und großdeutscher Preußenfeind antipathisch war, spöttisch vorwerfen, die historische Intuition ersetze ihm die geschichtlichen Kenntnisse. Einen gewissen Bodensatz von Dilettantismus hat Riehl als Gelehrter wie als Schriftsteller nie überwunden, und man darf auf ihn anwenden, was er von einem komponierenden Kapellmeister sagt: „Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd. Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird.“ Auch in seinen Ansichten war er zu früh fertig; und die eifrige journalistische Thätigkeit, die er bis zu seiner Berufung nach München (1854) entfalten mußte, war weder einer ruhigen Schulung des Gelehrten, noch einer stetigen Evolution des Politikers günstig. Im

Grunde blieb der Mann, der als Universitätslehrer und Schriftsteller lange Zeit in Mittel- und Süddeutschland fast so stark gewirkt hat, wie sein Antipode Treitschke im Norden und den dahin gravitierenden Teilen des Südens, lebenslänglich ein Romantiker, der gegen den starren „Staat" für das lebendige „Volk" focht und die Bureaukratie mit übertriebenem Haß verfolgte. Durch seinen Spott auf die Städter zog er sich von Treitschke die gerechte Zurechtweisung zu, es handle sich darum, welche poetische Thaten ein Volk vollbracht habe, „und hier läßt sich billigerweise nicht leugnen, daß in der Prosa der deutschen Städte eine reinere, tiefere Poesie gedeiht als in dem Stillleben der bayerischen Bauern". Gegen Ende seines Lebens vollzog der persönlich milde und friedliebende Mann eine gewisse Versöhnung der Gegensätze: er ließ (in den liebenswürdigen „Religiösen Studien eines Weltkindes" 1894) die Modernität mit der Tradition, die Aufklärung mit der Romantik, das städtische Wesen mit dem ländlichen einen leidlichen Frieden schließen; aber im Grunde ist er doch unter all den Historisch-Politischen der einzige überzeugte Verehrer des Alten gewesen.

Zwischen Riehls gelehrten Arbeiten und den novellistischen stehen die „Musikalischen Charakterköpfe" (1853—1877) mitten inne, sein Lieblingsbuch und stilistisch das am sorgfältigsten ausgearbeitete Werk. Wie Freytags „Bilder" sind auch diese trefflichen Charakteristiken aus dem vielgescholtenen Feuilleton erwachsen. Nirgends verleugnen sie die pädagogische Tendenz des gemäßigt konservativen Journalisten: für die alte Kunst gegen die neue, für Bach insbesondere gegen Wagner, für eine „Hausmusik" alten Stils gegen das Klavier.

Tendenziös ist auch seine Dichtung, von dem seltsamen, in Technik und Stil noch gut „jungdeutschen" Roman „die Geschichte vom Eisele und Beisele" (1848) angefangen. Er sucht nach der Volksseele, nach der echten Eigenheit des deutschen Volkes; aber nicht als Forscher, sondern als Pädagog, der diese bedrängte Seele wieder auf die richtige Bahn leiten will. Aus diesem Drang heraus entstehen in fast regelmäßigem Wechsel mit den wissenschaftlichen Werken seine Novellen („Kulturgeschichtliche Novellen" 1856, „Geschichten aus alter Zeit" 1863—1865, „Aus der Ecke" 1875, „Am Feierabend" 1880, „Lebensrätsel" 1888) und zu ihrer Ergänzung biographische Schriften von gleichem Reiz des Vortrags („Kulturgeschichtliche Charakterköpfe" 1891, „Religiöse Studien eines Welt-

kindes“ 1894). Der Hintergrund bleibt immer die Hauptsache: der eigentümliche Zustand der Volksseele in einem bestimmten Moment soll durch reichliches Ausmalen aller Verhältnisse anschaulich und verständlich gemacht werden. Auf diese Weise erhalten auch Riehls Novellen etwas von dem experimentellen Charakter, der gerade den bedeutendsten Leistungen jener Zeit eigen ist. Er fragt sich etwa, wie das Nebeneinander von christlicher Frömmigkeit und wilder Grausamkeit in altdeutschen Zeiten zu erklären sei — und er verdeutlicht es sich an der Geschichte von König Karl und Markolf. Oder er wirft die Frage auf, wie die Nachahmung französischer Zierlichkeit an einem kleinen deutschen Hof sich ausnahm — und es entsteht „Ovid bei Hofe“. „Auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit“ spielen sich frei erfundene Geschichten ab. Frei erfunden — aber doch immer, selbst ohne Wollen des Autors, geleitet von einer erzieherischen Absicht. Diese verrät sich besonders deutlich auch in der hervorstechendsten Eigenheit seiner Technik: seiner Leidenschaft für den Chiasmus. Fortwährend tanzen im Menuettschritt die Begriffe übers Kreuz. So heißt es etwa in Riehls köstlichster Novelle, „Vergelts Gott“: „Hans war ein natürlicher und Veit ein künstlicher Krüppel, Veit dagegen ein natürlicher und Hans ein künstlicher Augsburger.“ Aber der Chiasmus ist für Riehl mehr als eine schmückende Figur; er wird für ihn, wie für seinen Schüler Hans Hoffmann, das ordnende Prinzip der Fabel. In der besonders gerühmten Novelle „Der stumme Ratsherr“ wird dreimal betont, daß Meister Richwin den Hund zu erziehen glaubte, während dieser ihn erzog. Ebenso beruht die Handlung in „Jörg Muckenhuber“ darauf, daß „die Eine ihre Schuld nicht bekennen wollte, und man hätte sie doch so gern verurteilt, den Andern hätte man so gern laufen lassen, aber selbst auf der Folter gab er seine Unschuld nicht zu“. Diese Vorliebe für eine bestimmte Kunstform liegt in Riehls ganzer Art begründet. In seiner psychologischen Eigenart: er ist Eklektiker, ein Freund kunstreicher Mischungen und Ausgleichungen. Und in seiner Weltanschauung: er glaubte noch an feste dauernde Ordnungen im Menschenleben, unverrückbare Standesunterschiede, unveränderliche sociale Typen; Verfehlung entsteht für ihn fast immer dadurch, daß zwei Typen ihre festen Attribute tauschen. Der lebenskräftige Jüngling begehrt den Tod, die alte schwache Frau wehrt sich wild dagegen. Die Fürstin will Komödie spielen, der Musiker Gedanken

ausdrücken, der Krieger ist auf seine weibische Schönheit stolz. Und dann kommt am Ende der Erzähler als Pädagog, tauscht übers Kreuz — und alles ist wieder gut.

Die Psychologie ist also, soweit sie den Einzelnen angeht, nicht eben tief; sie bleibt im Rahmen der alten psychologischen Typen, mit denen sich die glänzendste und reichste Romanlitteratur aller Zeiten, die englische und französische des 18. Jahrhunderts, behalf. Das Hauptgewicht liegt in dem, was ich die „Psychologie der Verhältnisse" nennen will, und was Goldsmith, Fielding und Smollet so meisterlich beherrschen, daß ihr Erbe Dickens sie nirgends erreicht hat: in der Kraft dauernder Einrichtungen, die sich früher oder später gegen alles Anstürmen der Persönlichkeiten mächtig zeigen, in der Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Wirkungen bestimmte Gegenwirkungen hervorrufen. Diese dauernden Einrichtungen, das ganze geistige Klima der wechselnden Zeiten und Örtlichkeiten, malt Riehl meisterhaft, und nur selten verrät sich der „General-Konservator der Altertümer" — ein Amt, das der Münchener Professor der Kulturgeschichte erst 1885 erhielt — in einem liebenswürdig-überflüssigen Anbringen von Kuriositäten. Die feierliche Requisiten-Romantik Storms aber lag ihm so fern wie die pedantische von Ebers. Es ist mehr ein behagliches Ausruhen; er streckt und dehnt sich in einem bequemen alten Sessel, wie Mörike es sich in der Reisekutsche Mozarts bequem macht. Modern ist diese Behaglichkeit freilich gar nicht; und ich leugne nicht, daß zuweilen eine gewisse anmutig-altmodische Langweiligkeit selbst in seinen besten Büchern (den „Kulturhistorischen Novellen" und den „Geschichten aus alter Zeit") herrscht. Gesunde Lektüre im besten Sinne hat aber nicht leicht ein deutscher Autor in so reichem Maße seinem Volk gegeben wie Riehl — Reuter etwa ausgenommen. Und als er (16. November 1897) 74 jährig starb, empfand man es weithin, als sei ein freundlicher Wohlthäter, ich möchte sagen ein überall beliebter, freundlich erzählender und liebenswürdig belehrender älterer Verwandter gestorben.

Als die späteste, aber auch die reifste Frucht der historisch-politischen Schule trat die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898) ans Licht. Mit Riehl und Scheffel fast gleichaltrig, hat der zweite große Züricher doch erst gleichzeitig mit dem um ein halbes Menschenalter jüngeren Anzengruber die litterarische Bühne betreten. Dafür kam seinen Werken alles zu gut, was von 1850

bis 1870 diejenigen deutschen Dichter, die noch lernen konnten und wollten, gelernt hatten: die Verfeinerung der Technik, die Mäßigung der Tendenz, vor allem die Vertiefung der Psychologie. Der kleine, sehr starke Mann mit dem unheimlich großen schweren Kopf, mit den hochaufgebauschten Haaren und der goldenen Brille über den kleinen Augen sieht neben dem langen Freytag, dem behaglichen Riehl und dem beweglichen Scheffel fast unnatürlich aus; seine Erscheinung macht neben diesen anspruchslosen Exterieurs beinahe den Eindruck eines Kunstproduktes. Das Gesicht scheint vom Lebensgenuß, die Stirn vom Grübeln aufgetrieben; die hochgesträubten Haare stehen nicht in festen Garben, wie die Ibsens, sondern scheinen wie eine Kammwelle im Sturm zu wehen. Eine raffinierte Kultur verleugnet sich nicht in dieser Erscheinung; aber das vornehm-ruhige Lächeln deutet auf einen Geist, der der gefährlichen Elemente Herr geworden ist.

Der Sohn des alten, vornehmen, reichen und malerischen Zürich war ein würdiger Vertreter seiner Vaterstadt. Gottfried Keller, der andere große Züricher, hat immer etwas Kleinbürgerliches, fast etwas Bäurisches behalten; C. F. Meyer vertritt in seiner litterarischen Erscheinung das städtische Patriziat so rein wie kaum ein zweiter Autor. Reicher, saftiger, ursprünglicher floß dem Sohn des armen Drechslers die dichterische Ader; in künstlerischer Durchbildung blieb ihm der Nachkomme einer alten, in befestigtem Wohlstande dahinlebenden Familie überlegen. Sie liebten sich nicht sehr, weder als Menschen noch als Künstler; aber sie waren in beiderlei Hinsicht zu bedeutend, um sich nicht mit Hochachtung zu betrachten. Und, was merkwürdig genug ist, der strengere Künstler hat auf das größere Genie Einfluß geübt, während sich das Umgekehrte nicht beobachten läßt. Kellers letzte und beste Balladen, wie „der Narr des Herrn von Zimmern“ und „der Has von Überlingen“ stehen unter der Wirkung von Meyers Balladen. Dieser aber ist allzeit streng und gerade den Weg geschritten, den seine Natur ihm vorschrieb.

Es war eine mehr als epikureische Natur; voller, erschöpfender Lebensgenuß war ihr Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem stürmischen Bedürfnis dieser nach Freuden gierigen Seele:

Genug ist nicht genug! Gepriesen werde
Der Herbst! Kein Baum, der seiner Frucht entbehrte,
Tief beugt sich mancher allzu reich beschwerte,
Der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde.

Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

So hat er die erste Hälfte seines Lebens im Überfluß der Genüsse dahingebracht, schwelgend im Mit- und Nachgenuß aller Schönheiten, ein durstiger, aber schweigsamer Zecher an vollbesetzter Tafel. Bis der Herbst kam, und ein leichter äußerer Anstoß, die Aufforderung eines Verlegers, plötzlich die reifen Äpfel zur Erde rollen ließ. Er wußte es selbst nicht, wie in der künstlerischen Feinheit seiner Lebensfreude, die doch zuletzt zu trüber Unbehaglichkeit umgeschlagen war, der Dichter in dem Leser, der Psycholog in dem umherfahrenden Epikureer gereift war. Zögernd traten die ersten Gedichte (1864) an das Tageslicht. Dann kam das große Gewitter des Krieges von 1870. Bis dahin hatte C. F. Meyer wählerisch aus romanischer und germanischer Kultur, was ihm gefiel, sich angeeignet. Jetzt in der großen Spannung dieser Entscheidungstage schritt er für immer und mit vollem Herzen in die Reihe der deutschen Kämpfer. „Huttens letzte Tage" (1871) war die dichterische Verklärung des fahrenden Ritters, den über alle inneren Widersprüche hinweg die starke Parteinahme für eine große nationale Sache zum Helden erhebt. Es war seine Reinigung von müßiggoistischer Beschaulichkeit. Und rasch folgten nun dem lieblichen Idyll „Engelberg" (1872) die glänzenden Gaben seiner Erzählerkunst: „Jürg Jenatsch" (1876), „Der Heilige" (1880), „Novellen" (1883: „Das Amulet", „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Gustav Adolfs Page"); „Das Leiden eines Knaben" (1883), „Die Hochzeit des Mönchs" (1884), „Die Richterin" (1885), „Die Versuchung des Pescara" (1887), „Angela Borgia" (1890); dazwischen (von 1882 an) die Sammlungen seiner Gedichte.

Eine Künstlernatur war er von Geburt an. So begierig seine Seele danach strebte, von dem „goldenen Überfluß der Welt" zu trinken, so gebieterisch forderte sein Künstlerherz harmonische Anordnung des Genusses. Reiche Fülle künstlerisch geordnet — das ward sein Kunstideal. „Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm", sagt er von Dante, den er zum Erzähler der „Hochzeit des Mönchs" machen durfte, — „aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte." Das alles gilt auch von ihm. In einer Zeit,

in der aus der Wissenschaft her das für die Kunst verderbliche Prinzip der „Vollständigkeit" Begabungen von solcher Stärke wie Zola aus Künstlern zuweilen in pedantische Registratoren verwandelte, hielt er an der künstlerischen Notwendigkeit des Wählens und Vereinfachens fest. Wo selbst ein Keller zuweilen allzu behaglich die ganze Wassermasse ausschüttete, da ließ er weislich in jeder Schale des Brunnens einen Teil des Vorrats zurück.

So wählte er überall mit sicherer Hand den *Moment*. Nicht, wie Goethe und Schiller, *den* Moment, der eine typische Erscheinung in größter Reinheit zeigt — sondern den, der möglichst viel Wirklichkeit auf einmal enthält. Nicht der „symbolische Fall" der Klassiker ist für ihn der fruchtbare, sondern der, der am reichsten ist an Keimen und Möglichkeiten. Deshalb wählt er den historischen Moment reichbewegter Epochen; deshalb den psychologischen einer großen Versuchung.

Reichbewegte Epochen ziehen ihn vor allem an: die Zeit, in der das deutsche Kaisertum entstand, unter Karl dem Großen, und die, da es zu Grunde ging, im dreißigjährigen Kriege; die Renaissance, die Reformation, die Zeit des „Roi Soleil". Gewiß hat er seine Freude auch an der äußeren Buntheit dieser Zeiten, und zuweilen, besonders im „Pescara", hat er dieser Kostümfreudigkeit und Möbellust in zu hohem Grade nachgegeben. Aber das war doch immer nur die Hülle. Was ihn eigentlich anzog, war die *innere* Buntheit, der Reichtum der historischen Möglichkeiten an einem solchen Wendepunkt. Versuchungen ganzer Völker sehen wir hier vor Augen: wohin werden die Parteien Deutschlands oder Italiens im sechzehnten Jahrhundert die Nationen treiben? Gern schildert der Dichter Gewitter mit ihren blitzartigen Beleuchtungen, auf die wieder tiefes Dunkel folgt; solche Erntegewitter sind auch jene aufgeregten Epochen, in denen von *einem* Blitzschlag der ganze Erfolg einer langen Erntearbeit abhängt. In dieser grellen Beleuchtung sehen wir im „Jenatsch", im „Heiligen", in der „Richterin", im „Pescara" die ringenden Mächte, Hell und Dunkel, die Gestalten, die Dinge.

Solche Gewitterstimmung *in* der Menschenseele — das ist der Triumph seiner psychologischen Kunst. „Die Versuchung des Pescara" heißt eins seiner Bücher — keins von den allerbesten, aber ein sehr bezeichnendes. Versuchungen schildert im Grunde jede Erzählung Meyers — Versuchungen, denen in seinen älteren

Werken die Helden unterliegen, während sie sie später überwinden. Starke Naturen sind all seine Helden. Allen ist die Seele übervoll von aufgehäuften Kräften, Begierden, Regungen. Sollen sie die wilden Kräfte ihrer Brust loslassen wie verderbendrohende Dämonen? sollen sie sie bändigen? Ein Augenblick entscheidet es: der der Versuchung.

Da ist ein Mann voll großer Anlagen, Jürg Jenatsch, ein reformierter Pastor, begeistert für die Sache seiner Kirche und seines Vaterlandes; wird die große Versuchung nicht alles Unkraut aufschießen lassen, das im Dunkel der Seele zwischen den Garben wuchs: Ehrgeiz, Herrschsucht, Selbstsucht? Mannigfaltige Keime birgt die Seele jenes merkwürdigen Sohnes einer Türkin und eines Engländers: Thomas a Becket ist eine Natur von größter Heftigkeit des Begehrens, aber diesem Begehren ist keine bestimmte Richtung eingeboren. Wie der Dichter selbst, giebt er sich erst ganz dem Lebensgenuß hin, schwelgt in Pracht und Herrlichkeit. Seinen König warnt er selbst, ihn nicht in die Hand eines Größeren zu geben. Heinrich II. thut es doch. Und nun ändert diese große Prüfung den Hofmann von Grund aus: leidenschaftlich stürzt er sich nun in die Wollust der Askese, lebt ihre Süße so unersättlich durch wie einst die Freuden der Welt, und versagt sich auch den Stachel nicht, den alten Freund und Wohlthäter selbst, den König, zu peinigen. So steht er vor uns, der Heilige, ein Rätsel noch immer, aber in greifbarster Realität, sicherster Existenz. Und welche psychologische Meisterschaft entwickelt der Dichter hier in Einzelscenen wie jener, wo der fein durchgebildete Kirchenfürst trotz aller Abtötung nervös zurückzuckt vor dem ordinären, grobsinnlichen Mund, den der König ihm zum Versöhnungskuß entgegenstreckt!

Aber wie die Überkraft, so ist auch die Schwäche den Verführungen ausgesetzt. Ein geistig unselbständiger, unbegabter Junge schreibt ein gefährliches Wort zu einer Zeichnung — die Unüberlegtheit eines Schulfreundes hat es ihm eingegeben. Die Unklugheit seiner Geliebten vollstreckt das Todesurteil, das der nachtragende Haß seiner Lehrer vorbereitet hat: sie kann im wichtigsten Moment der Versuchung nicht widerstehen, eine pompöse Phrase auszusprechen, die ihm die Möglichkeit des Weiterlebens verschließt. Als Märtyrer der Dummheit stirbt der arme Sohn des Marschalls von Boufflers in Meyers Meisternovelle, der Tragödie der Dummheit („Das Leiden eines Knaben"). Und dennoch — neue Paradoxie! — stirbt er

(wie der arme, landflüchtige Ulrich von Hutten) als Heros; sein zartes Ehrgefühl, sein Heldentod beschämt all die glänzenden Hofleute von Ludwigs XIV. Tafel, die der kluge Leibarzt Fagon so scharf charakterisiert.

Hier allein ist C. F. Meyer auf modernen Wegen gewandelt. Die Tragik der Unbedeutenden, der Armen im Geiste ist ein Lieblingsthema neuerer Autoren auf der weiten Linie von Flaubert bis zu Bret Harte, von Dostojewski bis zu dem Holländer Maartens. Sie zu betonen, entspricht der demokratischen Tendenz unserer Zeit, die selbst in der poetischen Stoffwahl die überragenden Gipfel gern vermeidet. Meyer war sonst unmodern, antimodern; er ständ der Kunstlehre und Übung unserer Klassiker näher als seine Zeitgenossen Freytag, Riehl, Scheffel. Wohl malt er das Milieu gern ausführlich; aber weder die antiquarische Freude jener Meister noch das psychologische Interesse der Neusten bestimmte ihn dabei; ihn zwang die Lust am Beschauen zu breiter Sachschilderung. Sein oft gar zu sorgfältiges Feilen an Satz und Wort, sein rundes Abschließen mit einem nachtönenden Accord, seine Stoffwahl sogar — das lag alles von modernen Gewohnheiten weit ab. Seine Epik meidet die Gegenwart, die ihm noch nicht genügend durchgearbeitet, noch nicht ausreichend künstlerisch verarbeitet scheinen mochte. Er war ein Sammler, der merkwürdige Ereignisse, interessante Momente, prächtige Erscheinungen in künstlerisch dauernde Form bannte — mehr um sich selbst so recht ihres geistigen Besitzes zu erfreuen als um der Zuhörer willen. Erzählen war ihm eine Form der Aneignung, des Genusses; jegliche Tendenz lag ihm fern.

Fast ganz dasselbe gilt von seinen Gedichten, die man über den Romanen und Novellen zu oft vergißt. Ganz fehlt es hier freilich nicht an Tendenz: der deutsche Protestant spricht in den Gedichten auf Luther, auf die päpstlichen Schweizer sein Bekenntnis, und auch Balladen wie die „Spanischen Brüder", „die Füße im Feuer", „Miltons Rache", „der Daxelhofen" verleugnen ihn nicht. Aber nicht hier liegt die Hauptbedeutung der Sammlung, sondern in den Gedichten, die seinen Novellen innig verwandt sind. Zwei Gruppen heben sich da heraus; symbolische Selbstbekenntnisse, und Balladen von eigentümlicher Haltung. Conrad Ferdinand Meyer war keine Beichternatur; autobiographische Geständnisse abzulegen, wie Gottfried Keller in seinem unvergleichlichen „Grünen Heinrich", wäre ihm unmöglich gewesen. Aber die Wollust, den eigenen Schmerz

dichterisch verklärt noch einmal durchzuleben, in edler Form ihn zu verewigen, konnte dieser Virtuos des künstlerischen Genusses sich nicht versagen. Zarte, stille Momentbilder wie „Eingelegte Ruder", „Der Blutstropfen" erzählen ein Stück Lebensgeschichte, über das Persönlich-Anekdotische herausgehoben zu symbolischer Bedeutung. Und ebenso heben Balladen wie „Die gezeichnete Stirne" oder „Das Auge des Blinden" ein Stückchen Weltgeschichte in die helle Beleuchtung ewiger Erscheinungen. König Enzios Kerkergenossin erlebt an sich den verführerischen Zauber, den ein hoher Märtyrer auf ein edles Frauenherz ausübt, ein Thema, das „Die Ketzerin" variiert; und der blinde Bettler, der an dem vergifteten Don Juan d'Austria noch immer die zerstörte Jugendschönheit bewundert, malt symbolisch den ewigen Glanz, der in den Augen der armen Nachwelt die glänzenden Figuren der Vorzeit umkleidet. In eine Zeit, in der die deutsche Ballade, von Uhland zu Schwab, von Schwab zu Simrock, von Simrock zu Martin Greif und Felix Dahn herabsinkend, oft nur leere Bänkelsängerei geworden war, trug dieser große Künstler wieder die Erkenntnis, daß die Ballade mehr sein müsse, als eine versifizierte Anekdote, daß nur die Intensität des dichterischen Miterlebens sie zum Kunstwerk forme. So ist er zum Regenerator der deutschen Ballade geworden, neben Fontane, der sie an dem Quickborn der altenglischen Volksballade verjüngte. Wie die Kunstepik neben der Volksepik, stehen Beider Balladen nebeneinander. Fontanes Lieder sind kräftiger, wirksamer; aber als Zeugnisse einer merkwürdigen Individualität, wie sie dieser nur in Prosa vollsaftig abzulegen verstand, stehen die des Schweizers wohl höher.

Populär wird Conrad Ferdinand Meyer nie werden. Er war ein eigenwilliger Aristokrat in der exklusiven Stoffwahl wie in der überfeinen Formgebung. „Brokat" nannte Gottfried Keller die Arbeiten seines Nebenbuhlers; aber im Brokatkleid kommt man nicht so weit im Land herum wie im grauen Jagdrock. Dem Dichter hat die Volkstümlichkeit, die so ganz ausblieb, schwerlich je ein Ziel der Sehnsucht gebildet. Wie er, fast ohne es zu wissen, in die Litteratur kam, so hat er weiter gedichtet aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus. Sich selbst treu, hat er der Versuchung widerstanden, dem Geschmack der Zeit zu schmeicheln. Vieles wird vorübergehen, was dieser Zeit gefällt; die reine Kunst des vornehmen Künstlers wird bestehen wie die Kunstwerke Benvenuto Cellinis, der ein leidenschaftlicher Lebensfreund und ein unermüdlicher Meister

der vollendenden Arbeit war, wie der Dichter des „Heiligen“ und des „Leidens eines Knaben“.

Daß Meyer so spät auftrat, gereichte auch seinem Ruhm zum Heil. Nicht gleich zwar, aber rascher doch als viele Zeitgenossen gelangte er zu würdiger Anerkennung. Jene Zeit, in die sein natürliches Produktionsalter fiel, war ein gar zu schlechter Richter. Starke Talente überhörte man, mittelmäßige Kunst stand in hohem Ansehen. Lehrhafter Inhalt in künstlicher Form — das war der philiströsen Kritik jener Tage, mehr noch dem Publikum das Ideal. Wer ein Kunstwerk kaufte, wollte soliden Nutzen davon haben. „Das Nützlichkeitsprinzip“, versicherte in jenen Jahren (1845) Detmold in seiner „Anleitung zur Kunstkennerschaft“, „herrscht, wie jetzt überall im Leben, so auch in der Kunst.“ Wozu Mörike lesen? — Was Jordans Ruhm gemacht hat, schuf auch Mirza Schaffys Beliebtheit: lehrhafter Inhalt in künstlicher Form. Der Inhalt befriedigte das prosaische Herz und die Form die hergebrachten Ansprüche an Poesie.

Friedrich Bodenstedt (1819—1892) aus Peine in Hannover war freilich weder ein großer Dichter noch ein Mann von tiefem Gefühl oder selbständiger Denkkraft; er war auch nicht, wie etwa Jordan, ein starker Charakter von idealistischer Gesinnung. Und dennoch thut man dem Dichter des Mirza Schaffy heut unrecht, weil man ihn das übertriebene Lob der Zeitgenossen entgelten läßt. Das wäre doch nur gerecht, wenn Bodenstedt mit bewußter Absicht um den Beifall seiner an Kunstverständnis so armen Zeit gebuhlt hätte, wie Gutzkow oder Halm es gethan haben. Er war aber eine ganz naive Seele, die fast zufällig den Geschmack der Zeit mit einem Werk traf, etwa wie (in noch kleinerem Maßstabe) Nikolaus Becker, und der sich redlich, wenn auch ganz vergeblich, bemüht hat, den Erfolg seiner orientalisierenden Lehrhaftigkeit durch zahlreiche Tragödien und Schauspiele, Gedichte und Epen, Romane und Erzählungen zu überbieten. Aber er traf eben nur einmal durch glücklichen Zufall den Punkt, wo seine Begabung und der Geschmack seiner Zeit zusammenstießen — hier aber allerdings so, daß die etwa 150 Auflagen der „Lieder des Mirza Schaffy“ zu einer der bezeichnendsten Thatsachen der neueren deutschen Litteraturgeschichte wurden.

Bodenstedt hat das Wichtigste aus seinem Leben selbst in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1888) erzählt. Wie Freiligrath,

Fontane und viele ihrer Genossen war er nicht für den litterarischen Beruf bestimmt worden und hat erst als Lehrling in einem Handelshause dienen müssen; mühsam hat er sich dann mit dem unermüdlichen Fleiß, der zeitlebens sein bestes Erbteil blieb, autodidaktisch für den Besuch der Universitäten Göttingen, München und Berlin vorbereitet. Eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Erlernen fremder Sprachen und in völliger Anpassung an ihre Art schien diesen typischen Sohn einer an Übersetzer-Dichtern überreichen Zeit für jenen Kosmopolitismus vorauszubestimmen, der ihm in der That eigen blieb. Er ging nach Rußland, wo er (Anfang 1841) im Hause des Fürsten Gallitzin Erzieher ward und seine Studien eifrig fortsetzte. Die Idee, den merkwürdigen Kosmos des jüngsten Weltreiches zu beschreiben, ging ihm auf, als er (1844) von Moskau nach Tiflis gegangen war, um dort als Lehrer und Schulleiter zu wirken: das Werk über „die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen" (1848) war nur eine Abschlagszahlung auf den großen Plan. Nach der Heimkehr, die ihn durch Kleinasien, die Türkei, Griechenland geführt hatte, veröffentlichte er (1850) sein bestes Buch: „Tausend und ein Tag im Orient". Es ist keine uninteressante Anhäufung von Erinnerungen, wie seine späteren autobiographischen Schriften es überwiegend sind, aber freilich auch nicht eine packende historisch-geographische Schilderung, wie Fallmerayer (mit dem er sich später anfreundete) in seinen „Fragmenten" sie eben erst zum Teil von denselben Landschaften gegeben hatte. Es ist ein ethnographisch-historischer Reiseroman, der von den Landschaftsromanen der Sealsfield und Gerstäcker zu den Geschichtsromanen Scheffels und seiner Nachfolger überleitet; wie das Buch denn auch zeitlich gerade in der Mitte zwischen der letzten Gesamtausgabe Sealsfields (1845—1846) und dem „Ekkehard" (1857) steht. Bodenstedt beschreibt treu und oft mit ermüdender Genauigkeit was er erlebt, gesehen, erfahren hat, schiebt historische Exkurse, Legenden, Übersetzungsproben ein und stattet die fortlaufende Erzählung — wie Scheffel — mit gelehrten Anmerkungen aus. Dieser wissenschaftliche Reisebericht wird aber dem Roman genähert nicht nur durch des Autors fast ausschließliches Interesse für die äußeren Schicksale von Land und Leuten — naturwissenschaftliche oder ökonomische Probleme werden kaum gestreift — sondern vor allem auch durch die Figur des Mirza Schaffy. Einem persischen Sprachlehrer, der ihm in Tiflis wirklich einmal ein Lied —

„Mollah, rein ist der Wein" — vorsang, hat Bodenstedt alle die Lieder in den Mund gelegt, die er selbst während jenes jahrelangen Verkehrs mit Mahomedanern und von ihnen beeinflußten Christen gedichtet hatte. Nun war aber seine Natur von der Art, daß diese Übertragung durchaus nichts Gewaltsames hatte. Nicht nur als Jüngling hat er (nach seinem eigenen Geständnisse) unwahre, unnatürliche Gedichte „mit Weltschmerz à la Byron und ironischen Pointen à la Heine" verfaßt — welcher dichtende Jüngling wäre damals (und noch viel später) nicht unter Heines Einfluß geraten! Aber noch aus den Tagebüchern der russischen Zeit trat ihm selbst „sein Bild mit so seltsam veränderten Zügen entgegen, daß er sich kaum darin wiedererkannte. Selbst in der Handschrift der einzelnen Hefte zeigte sich eine auffallende Verschiedenheit als deutlicher Ausdruck der verschiedenartigsten Einflüsse, die ihn beherrschten, während er seine Betrachtungen niederschrieb". Wie man Solitaire mit seinen wilden, farbenglühend auf das Papier geschleuderten Skizzen dem großen französischen Koloristen Delacroix (1799—1863) vergleichen könnte, so erinnert Bodenstedt an den belgischen Manieristen Wiertz (1806—1865), der überhaupt keine eigene Handschrift besaß, sondern immer den Namenszug des Meisters nachahmte, in dessen Stil er gemalt hatte. Nun kam hier noch eine gewisse innere Verwandtschaft hinzu. Die Niedersachsen haben an sich schon etwas von jener breiten Würde und vornehmen Beschaulichkeit, die der Orient so hoch schätzt, und die der süddeutschen Gemütlichkeit so fern liegen wie der preußischen Steifheit — denn Steifheit und Würde sind zweierlei! Dazu hatte sich Bodenstedt natürlich noch einen Maskenträger ausgesucht, der ihm bequem war: einen armen Sprachlehrer in der Fremde, beschaulich und unpraktisch und wohl auch eitel wie er. Daher gelang die Mystifikation, die der Dichter anfangs sogar seinem Verleger gegenüber aufrecht erhielt, vollkommen; und die glückliche Idee gab dem ganzen Buch einen eigenen Reiz. Die Beschaulichkeit des Orients schien in einem ihrer besten Vertreter abgespiegelt; Mirza Schaffy gab mit seinen Versen über Frauen und Dichter, Regierende und Geistlichkeit, Trinken und Dichten einen fortlaufenden Kommentar zu den Erlebnissen Bodenstedts und blieb dabei doch selbst eine interessante Figur, durch ihr fremdartiges Kostüm anziehender als die typischen Raisonneurs der französischen Romane und Dramen.

Dies Interesse für den vermeintlichen persischen Dichter traf

überdies mit der großen Aufnahmefähigkeit der Zeit für exotische Poesie zusammen. Bodenstedt hatte schon vorher (1843) Puschkin und Lermontow, die Klassiker des Byronismus in Rußland, dann (1845) kleinrussische Volkslieder übersetzt; später hat er besonders Shakespeare (Sonette 1862; anderes mit Herwegh, Dingelstedt und anderen 1866—1872) und „Shakespeares Zeitgenossen" (1858—1860) in sein immer etwas kühles und „gelehrtes" Deutsch übertragen. Es war in dieser Epoche des poetischen Stoffhungers nicht zu verwundern, daß der Verleger von „Tausend und ein Tag" auf den Einfall kam, von jenen „Liedern des Mirza Schaffy" (1851) eine Sonderausgabe zu veranstalten. Ihr fabelhaftes Glück ist bekannt. Für den Dichter ward es freilich zugleich fast verhängnisvoll; er war und blieb der Dichter des Mirza Schaffy, was er auch immer begann. König Max berief ihn (1854) nach München und gab ihm eine der damals beliebten Dichterprofessuren, die für slavische Sprachen und Litteraturen, und Bodenstedt ließ sich nach Geibels Muster einen schönen Dichterkopf mit weißem Knebelbart stehen, sehr geeignet, auf Porträtmedaillons mit einem Kranz aus selbstgezogenem Lorbeer geschmückt zu werden. Doch trat er neben Geibel und Riehl nicht stark in den Vordergrund. Als sich die Münchener Dichtergemeinde auflöste, ging auch Bodenstedt (1866) nach Meiningen, wo er geadelt wurde und kurze Zeit das Theater leitete; später lebte er in Altona und zuletzt, in ziemlich bedrängten Verhältnissen, in Wiesbaden. Wie sein „Mirza Schaffy" allmählich in der Schätzung sank, hat er kaum noch erlebt.

Wenn man oft behauptet hat, die „Lieder des Mirza Schaffy" seien eine Nachahmung des „Westöstlichen Divan", so ist das, wie wir schon sahen, nicht richtig. Goethe, und ebenso Daumer, dessen „Hafis" (1846—1851) immerhin auf Bodenstedt gewirkt haben wird, fühlten sich durch innere Stimmungen zum Orient gezogen und versuchten nun in einem dichterisch-völkerpsychologischen Experiment, sich von der morgenländischen Art anzueignen, was zu der eigenen stimmte. Ein solches Experiment lag Bodenstedt fern, als er sein Reisebuch durch die halb wirkliche, halb erfundene Gestalt des persischen Poeten belebte: er wollte wirklich einen Typus des orientalischen Dichters geben, und gleichsam nur wider seinen Willen floß seine eigene Art in die Mischung. Man thut ihm deshalb unrecht, wenn man Mirza Schaffy gegen Bodenstedt

ausspielt, wie Fritz Mauthner in dem witzigen und an sich nicht unzutreffenden bösen Epigramm:

Ein arger Feind der persischen Priester ist er,
Ein kühner Jäger persischer Biester ist er,
Ein starker Gegner der Parsen-Minister ist er:
Zu Hause nur ein trister Philister ist er.

Wenn Bodenstedt in der Rolle seines Mirza Schaffy gegen den heuchlerischen Asketismus der Mollahs oder gegen die Bestechlichkeit der Veziere dichtete, so war er in keiner Weise verpflichtet, deshalb auch die deutsche Geistlichkeit, die sich zum Wein- und Lebensgenuß viel milder stellt, oder unsere Beamten, die doch schließlich keine Veziere und Kadis sind, anzugreifen. Bodenstedt ist ein gemäßigter Liberaler gewesen, der in seiner Jugend gegen die orientalischen Zustände in dem Kurhessen Hassenpflugs energisch protestiert hat; daß er, der gar keine politische Ader hatte und für Rußland weitgehende Sympathien hegte, kein politischer Dichter wurde, ist seine geringste Sünde. Wenn er mit seinem Geschöpf fühlte, so lag das nicht in politischen Fragen, sondern in der Weltauffassung: die heitere Lebensbejahung, die entschiedene Abwehr aller trüben Weltflucht hat er seinem Vertreter aus eigener Empfindung eingeflößt. Ohne Zweifel war diese kräftige Lebensbejahung, in der er mit der Grundrichtung der ganzen Zeit, mit Lotze und Menzel, mit Freytag und Jordan übereinstimmte, das Allerbeste an Mirza Schaffy; und indem er diese Gesinnung noch weiter verbreitete, hat er stark und segensreich gewirkt. Bodenstedt ist gewiß nicht tief; er ist kaum geistreich zu nennen. Sein Grundzug ist vielmehr eine gewisse Altklugheit, ein Talent, Dinge neu zu entdecken, die alle Welt längst weiß. Er erzählt einmal von seinem Aufenthalte in Rom: „Sehr anregend wirkte auf mich der Verkehr mit zwei ausgezeichneten jungen Gelehrten, Heinrich Brunn und Jakob Burckhardt.“ Die beiden großen Kunsthistoriker waren allerdings damals erst in den Zwanzigern; aber klingt es nicht, als wäre Bodenstedt wunder wie viel älter gewesen? er war drei Jahre älter als Brunn, ein Jahr jünger als Burckhardt! So ist er aber immer. Der unglückselige „Nachlaß des Mirza Schaffy“ (1874) klingt ganz wie das Gestammel eines greisen Kindes, das nie jung war und nie alt wurde. Feierliche Trivialität und pompöse Gemeinplätze dehnen sich in anspruchsvollen orientalischen Zierleisten. Dergleichen zeigt auch schon die ältere Sammlung:

Wer alles aufs Spiel gesetzt,
Hat sicher zu viel gesetzt.

Aber daneben zeigte sich doch früher auch eine erfreuliche Munterkeit, die an dem eigenen oft gerühmten „Witz“ nicht mehr und nicht weniger Vergnügen hat als an vielen anderen guten Dingen. Da verkündet er dann sein Evangelium in dem wirklich wunderhübschen Ghasel „Verbittre dir das junge Leben nicht, verschmähe, was dir Gott gegeben, nicht“, und polemisiert gegen die amaranthene Richtung:

Wenn die Lieder gar zu moscheenduftig
Und schaurig wehn —
Muß es im Kopfe des Dichters sehr ideenluftig
Und traurig stehn.

Freilich zeigt auch dies Beispiel die Achillesferse der Kunst Mirza Schaffys: die starke Abhängigkeit von Reim und Wort. Wie hier einmal das Reimspiel ihm ein gelungenes Verschen eingegeben hat, so hat es ihn oft auch zu den nichtigsten Künsteleien verlockt, und ärger noch hat ihm die Verführung des Wortklangs mitgespielt — was zwar zu dem orientalischen Kostüm nicht übel paßt. Uns aber verletzt es, unwahre Wortspiele zu hören wie dies Armutszeugnis des Poeten:

Wo sich der Dichter versteigt ins Unendliche,
Lege sein Liederbuch schnell aus der Hand —
Alles gemeinem Verstand Unverständliche
Hat seinen Urquell im Unverstand.

So wenig wie diese Apotheose des „gemeinen Verstandes“ wird uns die platte Verteidigung aller Spötterei gefallen:

Der Spötter Witz kann nichts verächtlich machen,
Was selber nicht verächtlich ist.

Auch wo es sich nicht um Lehrweisheit handelt, sondern um elegant gedrechselte Liebesgedichtchen, wird es uns leicht des Kunstgewerbes zu viel, wenn ein Chiasmus den andern hetzt, und wenn auf der einen Seite steht:

Mir ward die Wirklichkeit zum Traum,
Mir ward der Traum zur Wirklichkeit!

und gleich auf der nächsten wieder:

Den Augenblick der Seligkeit,
Die Seligkeit des Augenblicks!

Um die Reimtechnik hat sich Bodenstedt Verdienste erworben; ein paar hübsche kleine Genrebilder („Sie hielt mich auf der Straße an") sind ihm auch gelungen. Aber im ganzen richtet er sich doch selbst, wenn er das Urteil des Königs Max über einen anderen Autor citiert:

> Die Dichtung verrät in jeder Verszeile, daß der Verfasser ein sehr geschulter Mann ist, aber kein Poet, obgleich er die Sprache mit großer Gewandtheit handhabt und sein Versbau an Korrektheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Es fehlt ihm auch nicht an verständigen Gedanken und hübschen Bildern, allein es fehlt ihm an jenem geheimnisvollen Etwas, das den Poeten macht, und für welches ich noch in keinem Lehrbuche der Ästhetik und Poetik den treffenden Ausdruck gefunden habe.

Bodenstedt war weder der Zeit noch der Bedeutung nach der letzte unter den Dichtern dieser merkwürdigen Epoche; aber sein Erfolg schloß sie ab. So geht es immer nach revolutionärem Ansturm: es folgt unausbleiblich ein Sieg des Philisteriums. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben." Die keck zugreifende Eroberung des Volkstümlichen durch Reuter, Auerbach, Klaus Groth, die revolutionäre Stiftung neuer ästhetischer Dogmen durch Richard Wagner, Friedrich Hebbel, Georg Büchner, und die kaum minder revolutionäre Art, mit der Otto Ludwig Shakespeare gegen Schiller ausspielte, schließlich die politische Lyrik, die endlich wieder die Poesie mit dem Fühlen weiter Volkskreise in Übereinstimmung brachte — sie mußten alle für den Augenblick zurücktreten hinter der altklugen, selbstzufriedenen, gebildeten Philisterweisheit Mirza Schaffys. Gottfried Keller und Theodor Storm wurden noch kaum außerhalb der Feinschmeckerkreise gelesen; Theodor Fontane war noch ein Unbekannter. Aber Bodenstedts gut gereimte Abmahnung vor jedem Überschwang der Gefühle und jeder Vertiefung des Denkens flog von Stammbuch zu Stammbuch und begeisterte auch die Beamten- und Adelskreise, die sonst unter der Nachwirkung der Revolutionsdichtung sich überhaupt von der neueren deutschen Dichtung abzuwenden begannen.

Man darf deshalb nicht denken, daß die Arbeit der Großen verloren war. Sie keimte erst heimlich, oder sie wuchs in der Verstoßenheit und Einsamkeit weiter. Aber eine Periode folgte freilich, die litterarisch fast so unerfreulich war wie die von 1820—1840 politisch: eine Zeit der müden Reaktion in aestheticis, der Armut und Verdrossenheit, daneben übertriebener Bemühungen bei

geringer Kraft. Der Boden scheint durch die großen Jahrgänge 1813—1817—1819 erschöpft: nicht ein Mann vom ersten Rang taucht bei uns auf! Das einzige große Talent dieser Nachzeit, C. F. Meyer, wird erst in einer späteren Periode reif. Man hatte zu viel versucht, gehofft, gewagt. Jetzt galt für die deutsche Litteratur das Wort Gortschakows nach dem Krimkrieg: „La Russie se recueille.“ Auf die Revolutionsdichter folgen die Erholungspoeten.

378525

LG.H
M6154de

Meyer, Richard Moritz
Die deutsche Literatur des 19ten
Jahrhunderts. Ed.2 Vol.1

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED